ISSN 0130-6545

ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

[4] 2013

КРУГОВОРОТ МАСОК: МИСТИФИКАЦИЯ ИЛИ ФАЛЬСИФИКАЦИЯ?

Основан в 1955 году

Литература, как известно, — художественный вымысел, игра ума и воображения, а в случае литературной мистификации вымышленным оказывается и сам автор.

Как рождается мистификация? Что заставляет автора вводить в заблуждение читателя, писать под чужим именем, выступать под маской?

Мотивов у произведений лукавого жанра множество: тяга к актерскому перевоплощению, маскараду, розыгрышу; невозможность высказаться под своим именем — по цензурным или другим причинам; желание испытать свои творческие силы, к тому же маска в случае неудачи гарантирует необходимую защиту; увлеченность творчеством признанного мастера и попытка освоить его эстетические уроки; стремление вжиться в другую культуру, представляя ее посредством "мнимых переводов"; потребность посрамить своих искушенных критиков и — не в последнюю очередь — соблазн легкого заработка, который сулит искусная подделка.

Иногда литературная мистификация — не более чем литературная шалость. Но бывает, она становится подлинным открытием, фактом литературы, как "Песни Оссиана" Джеймса Макферсона и "иллирийские стихотворения" Проспера Мериме. Чужое имя дает художнику свободу самовыражения, позволяет полнее раскрыть свое дарование. "Настоящий я только тогда, когда я в маске", — признается венгерский поэт Иштван Бака. А случается и так, что создатель мистификации может творить только в придуманной им маске, становясь заложником вымышленного "я". Таинственная испанская поэтесса Черубина де Габриак, сочиненная Елизаветой Дмитриевой, скромной студенткой Петербургского университета, вместе с Максимилианом Волошиным и покорившая чарующими стихами изысканную публику, никогда не была для Дмитриевой игрой: "Похоронив Черубину, я похоронила себя". "Чудный отрок" Томас Чаттертон, "заигравшись в чужую жизнь, потерял свою", — писал исследователь его творчества. Ромен Гари, получивший Гонкуровскую премию за роман, выпущенный под вымышленным именем Эмиля Ажара, после скандального разоблачения пережил душевный кризис и покончил с собой.

В круговороте масок, представленных в этом номере, — не только писатели, но и художники, тоже обладающие незаурядным даром перевоплощения. Ведущие музеи Европы и Америки хранят работы "старых мастеров", вышедшие из мастерской английского художника и реставратора, высококлассного фальсификатора Эрика Хэбборна. "Подделка по уровню исполнения, по своим качествам может не только не уступать оригиналу, но даже превосходить его, деньги — последняя из причин моей мистификации", — пишет он в своей автобиографической книге. Вторая его книга "Настольная книга поддельщика" — учебное пособие для начинающего фальсификатора, — возможно, стоила ему жизни.

Феерическим успехом на арт-рынке пользовались картины другого "фальсификатора века", "гениального клона Макса Эрнста" Вольфганга Бельтракки, в течение тридцати пяти лет заполнявшего "белые пятна" в творчестве художников-модернистов. Деяния Бельтракки привели его к тюремному заключению.

"Фальсификаторы заслуживают осуждения и наказания", — говорят одни.

"Виртуозно сделанная подделка — это тоже искусство", — утверждают другие.

"По каким критериям добра и зла вы будете судить? — спрашивает, подводя итоги своей жизни, фальсификатор живописи, "человек без лица", Железная Маска, герой романа современного бельгийского писателя Грегуара Поле. — Но когда будете судить в полном смысле этого слова, судить человека, судить его жизнь, я надеюсь, что вам будут не чужды сомнения".

"У каждого жизнь одна, и было бы досадно израсходовать этот единственный шанс на повторение чужой внешности, чужого опыта, на тавтологию", — говорит в одной из лекций Иосиф Бродский. И с ним трудно не согласиться. Но таинство игры, наслаждение выдумкой, возможность продемонстрировать свое исполнительское мастерство всегда были притягательны для художников слова и кисти.

В эту журнальную книжку вошли произведения литературных мэтров, скрывающихся под псевдонимом, тексты-розыгрыши, псевдодневники и мнимые переводы, статьи о классиках лукавого жанра, а также отрывки из "Энциклопедии фальсификаций".

Лариса Васильева,
составитель номера

[4]
2013

ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

Ежемесячный литературно-художественный журнал

Круговорот масок: мистификация или фальсификация?

В тени псевдонимов

5 Онорио Бустос Домек *Рассказы.* Перевод с испанского и послесловие Александра Казачкова

22 Линда Квилт *Жуткие чудо-дети.* Три правдивые истории, которые могут послужить предупреждением беспечным родителям. Перевод с немецкого и послесловие Наталии Васильевой

54 Ханс Магнус Энценсбергер *Несколько замечаний относительно Линды и К°.* Перевод с немецкого Наталии Васильевой

Имитация почерка

56 Бора Чосич *Записная книжка Музиля.* Новая версия. Фрагменты. Вступление автора. Перевод с сербского Василия Соколова

81 Каре Сантос *Рассказы из книги "Посягая на авторство".* Вступление автора. Перевод с испанского Татьяны Ильинской

97 Джакомо Леопарди *Греческие оды и не только.* Перевод с греческого, с итальянского и вступление Татьяны Стамовой

Переводческие вольности

101 Фастен Ла Мармель *Стихи.* Перевод с французского, вступление и примечания Валерия Кислова

113 Готфрид Герман *Ямбы и эпиграммы неизвестного эллина.* Перевод с немецкого и вступление Александра Эстиса

Мистификатор как персонаж

122 Иржи Кратохвил *Смерть царя Кандавла.* Рассказ. Перевод с чешского и послесловие Нины Шульгиной

Классики жанра

160 Елена Халтрин-Халтурина *"Дивный отрок" Томас Чаттертон - мистификатор par excellence*

171 Евгения Шатько *Читать Павича — обманываться и верить...*

Документальная проза

176 Уильям Бойд *Нат Тейт (1928–1960) – американский художник.* Перевод с английского и послесловие Ольги Варшавер

Мемуар

208 Эрик Хэбборн *Автобиография фальсификатора.* Фрагменты книги. Перевод с английского Михаила Загота

БиблиофИЛ

237 Алексей Симонов *Дю Вентре в эпоху джу Гашвили*

250 Лариса Васильева *А. П. Чехов и Иштван Бака. Имя свое и чужое*

255 Алексей Михеев *Бозон Лема, или Библиобыль*

258 Наталия Васильева *"Ненастоящие картины - настоящие деньги", или Все было наоборот?*

263 Вернер Фульд *Энциклопедия фальсификаций.* Фрагменты книги. Перевод с немецкого Наталии Васильевой

Авторы номера

282

© "Иностранная литература", 2013

ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

До 1943 г. журнал выходил под названиями "Вестник иностранной литературы", "Литература мировой революции", "Интернациональная литература". С 1955 года – "Иностранная литература".

Главный редактор

А. Я. Ливергант

Редакционная коллегия:

Л. Н. Васильева

Б. В. Дубин

Т. А. Ильинская
ответственный секретарь

Т. Я. Казавчинская

К. Я. Староселъская

Общественный редакционный совет:

Л. Г. Беспалова
А. Г. Битов
Н. А. Богомолова
Е. А. Бунимович
Т. Д. Венедиктова
Е. Ю. Гениева
А. А. Генис
В. П. Голышев
Ю. П. Гусев
Г. М. Дашевский
С. Н. Зенкин
Вяч. Вс. Иванов
А. В. Михеев
М. Л. Рудницкий
М. Л. Салганик
И. С. Смирнов
Е. М. Солонович
Б. Н. Хлебников
Г. Ш. Чхартишвили

Международный совет:

Ван Мэн
Януш Гловацкий
Гюнтер Грасс
Милан Кундера
Зигфрид Ленц
Ананта Мурти
Кэндзабуро Оэ
Роберт Чандлер
Умберто Эко

Редакция :

С. М. Гандлевский
Е. Д. Кузнецова
Е. М. Мамардашвили
Ю. Д. Романова
М. С. Соколова
Л. Г. Харлап

Выпуск издания осуществлен при финансовой поддержке
Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям

Онорио Бустос Домек

Рассказы

Перевод с испанского и послесловие Александра Казачкова

Сумрак и помпезность

ПОДУМАТЬ только! Я, всегда с полным безразличием относившийся к благотворительным организациям и прочим комитетам жильцов, стал думать иначе, когда занял кресло казначея в обществе поддержки государственных облигаций “Про Боно Публико”, и в мой адрес рекой потекли письма с самыми щедрыми взносами. Все шло как нельзя лучше, пока какой-то вездесущий бездельник не заподозрил неладное и доктор Гонсалес Баральт, мой адвокат, не отослал меня первым же поездом, чтобы я затерялся на периферии. Четверо суток промаялся я в почтовом вагоне из тех, что беспризорно брошены на станции Тальерес. Наконец, доктор Гонсалес Баральт самолично прибыл, потирая руки, и предложил мне решение: доходное место в Эспелете, оформленное на вымышленное имя. Дом Рамона Бонавены, куда я приезжал еще сотрудником “Ультима ора”, преобразовали в музей для увековечения имени и памяти романиста, чья жизнь оборвалась в самую пору зрелости. По иронии судьбы мне предстояло быть хранителем этого музея.

Доктор Гонсалес Баральт одолжил мне свою накладную бороду; я присовокупил к ней черные очки и форменную одежду, подобающую новой должности, и не без резонных опасений приготовился встречать группу ученых и туристов, прибывающих экскурсионным автобусом. Не явилась ни одна душа. Как музейный работник я испытал естественное разочарование; как беглец — облегчение. Вы не поверите, но, сидя в

© from NUEVOS CUENTOS DE BUSTOS DOMECQ by Jorge Luis Borges in collaboration with Adolfo Bioy Casares
© 1995 by María Kodama
© ADOLFO BIOY CASARES and JORGE LUIS BORGES, 1977, and Heirs of ADOLFO BIOY CASARES and JORGE LUIS BORGES
© Александр Казачков. Перевод, послесловие, 2013

этой дыре, я изрядно скучал и принялся читать произведения Бонавены. Кажется, почтальон избегал меня: за все время — ни одного письма, ни одного рекламного буклета. Правда, поверенный доктора доставлял мне в конце месяца жалованье, а порой и премиальные, за вычетом командировочных и представительских расходов. Я даже не выходил на улицу.

Едва узнав об истечении срока давности, я на прощание огласил кабинет тирадой крепких слов, сложил в сумку все, что второпях удалось прибрать к рукам, взвалил ношу на плечо, проголосовал на углу и влился в жизнь Буэнос-Айреса.

Между тем случилось нечто странное, непонятное; в атмосфере столицы витало что-то смутное, неуловимое, некий аромат, подстерегающий меня и ускользающий: тротуары казались мне уже, почтовые ящики — больше.

Соблазны улицы Коррьентес — пиццерии и женщины — заразно манили. Не привыкший увиливать, я отдался им без остатка. В итоге через неделю я оказался, банально выражаясь, без средств. Трудно поверить, но я искал работу, для чего обратился, хоть и безрезультатно, к широкому кругу родственников и друзей. Доктор Монтенегро ограничился ободряющим похлопыванием по спине. П. Файнберг, как и следовало ожидать, буквально не соизволил даже приподняться из-за своего круглого стола в обществе "За церковное многобрачие". Верный товарищ Лусио Шевола даже не назначил мне время встречи. Хмурый повар из "Пополаре" начисто отмел мои попытки устроиться помощником к ним на кухню и язвительно спросил, почему бы мне не научиться готовить по переписке. Эта небрежно брошенная фраза стала стержнем моей печальной судьбы. Что оставалось мне, скажите на милость, кроме вечного возвращения к аферам и грубому шарлатанству? Признаюсь: принять решение было легче, чем осуществить его на практике. Первая мера предосторожности — название. Как ни ломал я голову, так и не нашел ничего лучше пресловутого "Про Боно Публико", еще гудевшего эхом в ушах! Для вящей смелости я вспомнил, что аксиома коммерции гласит: не меняй торговую марку. Благополучно продав Национальной библиотеке и библиотеке Конгресса семь комплектов Собрания сочинений Бонавены плюс два гипсовых бюста означенного автора, я вынужден был избавиться от двубортного пальто, одолженного стрелочником со станции Тальерес, и от забытого кем-то в гардеробе зонтика, который по обыкновению прихватил с собой. Это с лихвой окупило стоимость фирменных конвертов и почтовой бумаги. Проблему адресатов я решил, отобрав их методом тыка в предоставленном соседом телефонном справочнике, который, в виду его явно замусоленного состояния, реализовать не удалось. Остаток денег я отложил на марки.

Затем я проследовал на Центральный почтамт, куда вошел с солидным видом, доверху груженный корреспонденцией. Либо мне изменяла память, либо помещение заметно расширилось: парадные лестницы придавали величия самому ничтожному из людей; вращающиеся двери мелькали в глазах и чуть не сбивали вас с ног, вдогонку падающим пакетам; гладкий потолок работы Ле Парка вызывал головокружение и даже боязнь стремительно взмыть ввысь; зеркальный пол, отшлифованный под мрамор, давал ваше четкое — до последней бородавки — отражение; статуя Меркурия терялась в вышине купола и усугубляла мистический дух, присущий данному ведомству; окна для посетителей напоминали окошки исповедален; служащие за стойкой обменивались анекдотами про попугаев и старых дев либо играли в гуська. В зале для публики не было ни души. Сотни глаз и очков обратились к моей персоне. Меня разглядывали как диковинного зверя. Идя на сближение, я нервно сглотнул и попросил в ближайшем окошке надлежащее количество марок. Едва я сформулировал просьбу, как чиновник повернулся ко мне спиной, дабы посоветоваться с сослуживцами. После совещания двое или трое открыли крышку люка в полу и пояснили, что спустятся в подвал, где находится хранилище. Наконец, они вернулись с ручной лестницей. Отказавшись принять в уплату деньги, они щедро отвалили мне такую уйму марок, что впору было заняться филателией. Вы не поверите: они их не считали! Предвидь я такую дешевизну, не стал бы продавать гипсовые бюсты и пальто. Глазами я искал почтовые ящики и не находил их. Боясь, что начальство пожалеет о не взысканной сумме, я предпочел быстро ретироваться и наклеить знаки почтовой оплаты дома.

Устроившись в дальней комнатке, я терпеливо слюнявил и наклеивал марки, на которых совсем не было клея. Пропели вторые петухи, когда я рискнул выйти на угол улицы Рио-Бамба с порцией писем, готовых к отправке. Там, если вы помните, красуется одна из тех почтовых тумб-тяжеловесов, что ставят теперь повсюду, а благочестивые прихожане — украшают цветами и подношениями. Я обошел вокруг ящика в поисках щели, но сколько ни пытался, так и не смог найти ни малейшей прорези для писем. Ни единой щелочки, ни единого разрыва на сплошной поверхности неохватного цилиндра! Я заметил наблюдавшего за мной полицейского и поспешил обратно домой.

Вечером того же дня я обошел квартал, предусмотрительно не взяв с собой свертка, дабы не вызвать подозрений у блюстителей порядка. Пусть это кажется теперь невероятным, но ни в одном из осмотренных ящиков я, к своему удивлению, не обнаружил ни единой щели или отверстия. Я обратился к почтальону в форме, который с важным видом прохаживает-

ся по улице Аякучо и не обращает внимания на почтовые ящики, будто он тут ни при чем. Я пригласил его на чашечку кофе, закормил бутербродами, накачал пивом и, убедившись, что сопротивляемость его ослабла, решился спросить, почему почтовые ящики, чью броскость невозможно не отметить, лишены прорези. Серьезно, но без печали он ответил:

— Сеньор, смысл вашего вопроса выше моего разумения. В ящиках нет отверстия, потому что туда уже не опускают корреспонденцию.

— А вы что делаете? — поинтересовался я.

Он ответил, допивая очередной литр:

— Вы, сеньор, видно, забываете, что беседуете с простым почтальоном. Откуда мне знать такие вещи! Я лишь выполняю свой долг.

Ничего больше вытянуть из него не удалось. Другие информаторы, выходцы из различных слоев — смотритель буйволов в зоопарке, коммивояжер, приехавший из Ремедиос, хмурый повар из "Пополаре", — рассказали, каждый по отдельности, что ни разу в жизни не видели ящика с прорезью, и советовали не слушать подобные байки. Аргентинский почтовый ящик, твердили все как один, — это незыблемое, монолитное, цельное сооружение без каких-либо прорезей. Пришлось сдаться перед лицом фактов. Я понял, что новые поколения — смотритель буйволов, почтальон — видят во мне старомодного типа из тех, что вспоминают чудачества прошлых времен, и призвал себя к молчанию. Когда уста безмолвствуют, мозг бурлит. Я рассудил: если почта бездействует, то скорая, общедоступная, частная курьерская служба по доставке корреспонденции будет одобрительно встречена общественностью и принесет мне баснословные доходы. Другим важным фактором, на мой взгляд, было то, что запущенная курьерская служба могла пригодиться в распространении плутней возрождаемого "Про Боно Публико".

В регистрационной палате, куда я торжественно явился для оформления любимого детища, царила атмосфера, во многом схожая с той, что я наблюдал на Почтамте: то же священное безмолвие, то же отсутствие публики, то же несметное множество служителей для приема последней, та же волокита и бездеятельность. По прошествии времени мне выдали анкету, где я изложил свой проект. Лучше бы я этого не делал. Отсюда начинался мой крестный путь.

Сдав анкету, я ощутил общий порыв негодования. Одни откровенно повернулись ко мне спиной. У кого-то заметно перекосилось лицо. Двое или трое открыто осыпали меня бранью и насмешками. Самый снисходительный указал мне на вращающуюся дверь неприличным жестом — поднятым сред-

ним пальцем сжатой в кулак руки. Никто не выдал мне квитанцию и, как я понял, лучше было о ней не заикаться.

Вновь оказавшись в относительной безопасности моего законного жилища, я решил переждать, пока восстановится спокойствие. Через несколько дней, одолжив телефон у продавца спортивной лотереи, я связался с моим адвокатом-исповедником — доктором Баральтом. Слегка изменив голос, дабы не компрометировать себя, он сказал:

— Вам известно, что я всегда был на вашей стороне, но на этот раз, Домек, вы преступили границы дозволенного. Я защищаю клиентов, однако доброе имя моей конторы превыше всего. Никто не поверит, но есть мерзости, которым я не могу потворствовать. Полиция объявила вас в розыск, мой несчастный бывший друг. Не упорствуйте и не докучайте.

И бросил трубку с такой силой, что у меня в ухе пробило серную пробку.

Благоразумие заставило меня запереться в комнате, но через несколько дней — это даже последний болван понимает — страх пускает корни. Поэтому я решил пойти ва-банк и сам выбрался на улицу. Я блуждал без цели. Внезапно, цепенея от ужаса, я осознал, что стою напротив Центрального департамента полиции. Ноги едва донесли меня до первой парикмахерской, где, не понимая, что говорю, я попросил сбрить мою накладную бороду. Мастером-парикмахером оказался дон Исидро Пароди, в белом халате, с неплохо сохранившимся, хотя и поблекшим лицом. Я не скрыл своего удивления:

— Дон Исидро, голубчик! Такой человек, как вы, прекрасно чувствует себя либо в тюрьме, либо на значительном удалении от нее. Как вам пришло в голову обосноваться прямо напротив Департамента? Чуть зазеваетесь — и вас схватят...

Пароди ответил безучастно:

— Вы на каком свете живете, дон Про Боно? Я сидел в 273-й камере Национальной исправительной тюрьмы и в один прекрасный день заметил, что дверь приоткрыта. Двор был забит безнадзорными заключенными с чемоданчиками в руке. Тюремщики не вели никакого учета. Я сходил за прибором для мате и стал пробираться к главным воротам. Добрался до улицы Лас-Эрас — и вот я здесь!

— А если за вами придут? — спросил я слабеющим голосом, тревожась о собственной безопасности.

— Да кто придет? Кругом одна показуха. Никто ничего не делает, но надо признать, что видимость соблюдается. Вы обратили внимание на киношки? Люди туда еще ходят, но сеансов уже нет. Вы заметили: дня не проходит, чтобы какое-ни-

будь учреждение не прекратило работу? В кассах нет билетов. В почтовых ящиках отсутствует прорезь. Мать Мария не творит чудес. На сегодня единственная действующая служба — это кораблики, плавающие в канализации.

— Помилуйте, — воскликнул я. — Большое колесо обозрения в Японском парке все еще вертится.

Пухато, 12 ноября 1969 г.

Формы славы

Ла-Плата, 29 мая 1970 г.
Сеньору Хорхе Линаресу,
Нью-Йоркский университет,
Нью-Йорк, штат Нью-Йорк, США

Дорогой Линарес!

ХОТЬ наша долгая дружба двух аргентинцев, закинутых судьбой в Бронкс, доказала мне, что тебя никак нельзя считать сплетником, очень прошу, чтобы в отношении этого письма *чисто* "конфиденциального" характера ты был могила! Ни слова ни доктору Пантохе, ни той ирландке, ни дружкам в университетском баре, ни Шлезингеру, ни Вилкинсону! Пусть мы полмесяца назад и простились в аэропорту "Кеннеди", бьюсь об заклад, что ты в общих чертах помнишь, как доктор Пантоха устроил мне от Фонда Маккензена командировку для встречи с Клодомиро Руисом, который нынче переехал в Ла-Плату. Мы с Пантохой были уверены, что паломничество к истокам окажется для скорейшего написания моей диссертации бесценным, но теперь-то я вижу: тут дело нешуточное. И запомни — ни слова тихоне Сулуэте.

Приехав, я в ту же самую неделю с большим нетерпением отправился в Гуалегуайчу, на милую сердцу малую родину Руиса, которая неизменно значится во всех творениях поэта как место их создания. Первое расследование я провел, потягивая бодрящий кофе с молоком вместе с владельцем отеля, человеком простым и демократичным, который не без достоинства согласился побеседовать с вашим покорным слугой. Сеньор Гамбартес рассказал, что семейство Руис издавна жило в этих местах, что приехали они во время национализации Иригойена и что самым замечательным в семье был не Клодомиро, а Франсиско, прозванный Латанным из-за своего одеяния. Потом он любезно проводил меня за полквартала к большому дому Руисов, который стоит в запустении и потихоньку развали-

вается сам по себе. Входная дверь, если можно ее так назвать, была заколочена, ибо, как пояснил сеньор Гамбартес, уже много лет назад семья Руис направила "свои стопы в Буэнос-Айрес", и первым уехал Клодомиро. Я не упустил случая и попросил паренька, которому доверил фотоаппарат, снять меня с хозяином гостиницы на фоне дома. Думаю, этот подлинный снимок явится еще одним, и немаловажным, достоинством моей книги, когда университет сдаст ее в типографию. К сему прилагается увеличенный отпечаток, на котором видны подписи позирующих. Я хотел было сняться с традиционным мате в руке, но затраты на него в смету моих расходов не входили.

Как замечает Хулио Камба в "Лягушке-путешественнице", жизнь туриста — это сплошная череда отелей. По возвращении в Буэнос-Айрес я остановился в гостинице на площади Конститусьон и стал готовиться к поездке в Ла-Плату, которую совершил на микроавтобусе.

Сеньор водитель, едва не столкнувшийся с коллегой на встречной полосе, дал мне адрес Клодомиро Руиса, который оказался его соседом, и заверил листок собственноручной подписью. Прибыв в студенческий город Ла-Плату, я без промедления ринулся в бой. Добрался до угла 68-й улицы и 74-й Диагонали. Пальцем несгибаемого человека нажал на звонок. После долгого ожидания мне открыла сама кухарка. Господин Клодомиро был дома! Мне оставалось лишь пересечь прихожую и патио, чтобы встретиться с уважаемым поэтом. Лоб, очки, нос, рот, похожий на щель почтового ящика; позади — библиотека ученого, с "Иллюстрированным садовником" и серией "Аралусе". На первом плане — шарообразный силуэт в люстриновом пиджаке. Мой собеседник не привстал из мягкого кресла, где восседал бесформенной массой, и указал мне на сосновую скамеечку. Я предъявил письмо от Фонда, мой паспорт, памятку Пантохи и — not least[1] — бумажку, нацарапанную водителем микроавтобуса. Он сличил все самым тщательным образом и сказал, что я могу остаться.

После неформальной беседы я изложил для разминки истинную причину моего визита, которая пришлась ему по душе. Без обиняков я как мог сообщил о моем замысле написать посвященную ему монографию, чтобы о нем узнали по всей Северной Америке, хотя бы в университетских кругах. Я достал ручку и тетрадь в клеенчатой обложке. Минутный поиск — и я отыскал вопросник, подготовленный с Пантохой в Гарварде. Тотчас задал первый вопрос:

1. Не в последнюю очередь (*англ.*) (*Здесь и далее, кроме специально оговоренных случаев, – прим. перев.*)

— Где вы родились и когда?

— 8 февраля 1919 года в Гуалегуайчу, провинция Энтре-Риос.

— Ваши родители?

— Полицейский 17-й бригады, пошедший на повышение и ставший политиком, и сеньора из Ресистенсии, спустившаяся вниз по Паране.

— Ваше первое впечатление?

— Морской пейзаж в бархатной раме, с инкрустацией из перламутра, изображающий пенистые волны.

— Ваше первое воспоминание?

— Похититель кур, посвятивший меня в секреты своего искусства.

— Ваша первая книга?

— "Конек дона Мартиниано Легисамона". Немалый успех в округе и даже за пределами Хенераль-Паса. Кроме газетных вырезок, у меня сохранились лавры Премии для начинающих литераторов в классе юношей девятнадцатого года рождения, которую мне посчастливилось разделить с другим лауреатом Карлосом Х. Лобатто, безвременно скончавшимся на пути к славе, через пять лет после публикации "Яйца терутеру".

— Маэстро, как вы восприняли высокую награду?

— Со здоровым энтузиазмом новичка, выставившего пробу пера на суд публики. Пресса отнеслась ко мне уважительно, правда, не всегда отличая мое критическое эссе о Легисамоне от банально балладных строф покойного.

— Какие еще мысли вызывает у вас то, первое, детище?

— Сейчас, когда вы задаете свой вопрос, я полагаю, что дело тут мудреное. Так что держитесь крепче, а то у вас закружится голова. Именно тогда и началась вся путаница. Я никогда ни с кем об этом не говорил. Другое дело вы, прибывший из столь далеких мест, что для меня они, увы, пустой звук. Я открою вам душу нараспашку, а вы уж копайтесь в ней в свое удовольствие.

— Вы собираетесь сообщить мне первому что-то необычное?

— Вы будете первым и последним, кто услышит сказанное мной сегодня. Иногда человеку хочется излить душу. Лучше открыться залетной птице, кому-то, кто улетучится, как дым последней затяжки. В конце концов, добропорядочный гражданин, хоть и живущий за счет жульничества и самозванства, жаждет торжества истины.

— Вы правы, но смею вас утешить: многие из нас глубоко изучили ваше творчество и с огромным почтением — позвольте вас заверить — отнесутся к человеку, который сделает это признание.

— Благодарю. Но мой долг — предупредить, что вы угодили пальцем в вентилятор по самую подмышку. Сами посудите, что случилось с той моей книгой. Разделив премию с другим, я навсегда оказался в одной упряжке с усопшим Лобатто и его децимами, имевшими фольклорное звучание. Я употребил слово "конек" в значении излюбленной темы произведений, однако профессора и критики, как один, истолковали его как низкорослую лошадку нашего гаучо. Подозреваю, они перепутали, заслушавшись лирой поэта-почвенника Лобатто. В ответ на столь теплый прием, я стремительно написал свой второй труд: "И у дев извечная тоска".

Исполненный гордости, я посмел перебить его:

— Порой ученик знает творчество учителя лучше самого учителя. Вы несколько переврали название. С годами память явно изнашивается. Закройте глаза и вспомните. Ваша книга, ваша собственная книга называется "Иудеев извечная тоска".

— Так значится на обложке. Но истина, истина, которую я до сего дня хранил в тайниках моей совести, гласит, что название переврали в типографии. Вместо "И у дев извечная тоска", как я написал на карточке, в заглавии и на обложке напечатали "Иудеев извечная тоска", а я в спешке этой ошибки не заметил. И в итоге критика провозгласила меня певцом еврейских поселений под знаменем барона Гирша. А я на дух не переношу этих местечковых выходцев из России!

Я жалобно простонал:

— Как?! Разве вы не еврейский гаучо?

— Говорить вам — как об стену горох! Или я неясно выразился? Скажу больше: я задумал книгу как беспощадный удар по всем этим фермерам и торгашам, которые гнали законного гаучо прочь, не давая передышки. Но это гиблое дело; никто не может плыть против течения. С достоинством принял я приговор судьбы, которая, к чему скрывать, вознаградила меня по заслугам. И я ей за это очень признателен. Сопоставив с лупой первое и второе издание, вы сразу обнаружите в последнем стихи, воспевающие этих земледельцев и коммерсантов, которые механизировали нашу деревню. Меж тем слава моя росла, но я заслышал пронзительный колокольчик зова родной земли и решил не сопротивляться. Через несколько месяцев издательский дом "Молли Глюс" выпустил мою брошюру "Ключ к новой трактовке Иордана" — плод изысканий, усердного пересмотра догм и стремления к миру. Не умаляя заслуженного почтения к личности Уркисы, я погрузился в безбрежные воды иорданизма, движения за свободу наших провинций, которые прежде бороздил Хосе Эрнандес, нареченный родными именем своего героя — Гаучо Мартин Фьерро.

— Хорошо помню лекцию доктора Пантохи, где он решительно хвалил вашу работу об Иордане и без колебаний поставил ее в один ряд с "Автобиографией Нила" не менее еврейского автора Эмиля Людвига.

— Заладила сорока Якова! По-видимому, этот доктор Пантоха нацепил на вас шоры и вы ни за что их не сорвете. Моя брошюра касалась злодеяния во дворце Сан-Хосе, а вы поете о ваших чуждых реках. Но недаром сказал поэт: "Коль судьба так повернулась, сделать ничего нельзя". Порой, увлекаемые водоворотом, мы сами подыгрываем нашей злосчастной звезде. И я безотчетно приложил к этому руку. Мечтая о славе солидного критика, я выпустил очерк, основанный на личном и углубленном подходе к "Бамбине" и "Муле" Луиса Марии Иордана. Эта книга была истолкована как неуклонное продолжение все той же темы известной реки.

— Понимаю, сеньор, — воскликнул я, бия себя в грудь. — Можете на меня положиться. Я готов целиком посвятить себя нелегкому труду гнома для восстановления истины. Мы все вернем на свои места!

Он выглядел явно утомленным. Я чуть не остолбенел, услышав:

— Тише, тише! Без самодеятельности! Не то я оштрафую вас за превышение скорости. Я открылся вам в надежде, что, когда пробьет час, вы расставите точки над "i", но ни минутой раньше. Вы поторопитесь, раструбите, что я не тот, за кого меня принимают, и я зависну в стратосфере. Дело весьма деликатное. Наш лозунг — ступать на цыпочках! Образ, превозносимый критикой, к примеру, вашим доктором Пантохой, всегда значимее самого автора, который едва годится для роли primum mobile[1]. Развенчаете образ — развенчаете и меня. Я человек пропащий. Во мне уже видят барда колонистов; меня либо видят таковым, либо не видят вовсе. Отнимите у современного человека миф — и вы лишите его хлеба, который он жует, воздуха, которым он дышит, и чая "Наполеон", который я вам рекомендую! Таким образом, на сегодняшний день я для профессоров — певец еврейских эмигрантов из России, так сказать русофил. Давайте ваше слово и убирайтесь. Меньше народу — больше кислороду.

Я вылетел вон, словно от мощного пинка. Подобно потерявшим веру, я пошел искать прибежища в науке. Предъявил университетское удостоверение и проник в музей. Есть мгновенья, о которых трудно говорить. Стоя перед глиптодонтом

1. Перводвигатель, первооснова (*лат.*).

Амегино, я пытался оценить происшедшее, и не напрасно. Я понял, что Руис и Пантоха, пожалуй, никогда не сольются в братских объятиях, но, по сути, их уста возглашают одну и ту же истину. Пресловутая цепь недоразумений на деле подтверждала великую мысль. Образ, проекция писателя дороже его творчества, которое есть лишь жалкий мусор, как и все человеческое. Кого будет волновать завтра, что "конек" — это излюбленная тема автора, а новый иорданизм берет свое начало в "Бамбине" Лопеса Иордана?

Горячий привет нашей братии. А тебе я вновь рекомендую Каэтано как хорошего друга. Нижайший поклон Пантохе, которому напишу обо всем обстоятельно, как только приду в себя.

Прощаюсь до возвращения.

Тулио Савастано (сын)[1].

Враг цензуры № 1

(Портрет Эрнесто Гоменсоро —
вместо предисловия к его "Антологии")

ПРЕВОЗМОГАЯ чувство, диктуемое сердцем, пишу я на "Ремингтоне" этот очерк об Эрнесто Гоменсоро — вместо предисловия к его "Антологии". С одной стороны, меня берет досада, что не могу выполнить до конца завет покойного; с другой, не без печали и удовольствия рисую я образ сего достойного человека, которого тихие обитатели Машвица и поныне вспоминают под именем Эрнесто Гоменсоро. Нелегко забыть тот вечер, когда он радушно угощал меня печеньем и мате под навесом своей усадьбы, близ железной дороги. В эту глухомань я отправился, движимый неподдельным волнением, едва получив на свой адрес открытку с приглашением участвовать в замышлявшейся им тогда "Антологии". Тонкое чутье возбудило мой недремлющий интерес: вот замечательный меценат! К тому же я хотел поймать его на слове, прежде чем он передумает, и решил собственноручно доставить мой труд во избежание классических задержек, в которых обычно винят нашу почту[2].

1. В апреле 1971 года под грифом "nihil obstat" — "допущено к печати" (*лат.*) — в издательстве Гарвардского университета вышла солидная докторская диссертация Тулио Савастано (сына) "Руис — певец поселений" (*Прим. издателя*).
2. Я отвез ему текст под названием "Сын его друга". Исследователь найдет его в этом томе, который имеется в продаже в лучших книжных магазинах. (*Прим. автора.*)

Гладкий череп, взгляд, блуждающий в сельских далях, широкие скулы с сероватой щетиной, губы, привычно потягивающие через трубочку горький мате, безукоризненно чистый носовой платок у подбородка, бычья грудь и чуть мятый, легкий полотняный костюм — таким было мое первое впечатление. В дополнение к обаятельному образу нашего радушного хозяина из плетеного кресла немедля раздался компанейский голос, приглашавший меня устроиться на кухонной скамейке. Для пущей уверенности я настойчиво и горделиво помахал перед ним открыткой-приглашением.

— Да, — произнес он безучастно. — Я всем разослал циркулярное письмо.

От подобного откровения меня бросило в жар.

В таких случаях лучший способ — снискать расположение человека, от которого зависит наша судьба. Со всей прямотой я заявил, что работаю в отделе искусства и литературы газеты "Ультима ора" и на самом деле собираюсь посвятить ему репортаж. Он не заставил себя уговаривать. Сплюнув зеленую слюну, чтобы прочистить горло, он произнес с непосредственностью, которая служит украшением выдающихся личностей:

— От души поддерживаю ваше намерение. Предупреждаю, что не буду говорить о цензуре, поскольку многие считают, что я зациклился на этой теме и борьба с цензурой стала моей навязчивой идеей. В ответ вы возразите, что на сегодняшний день мало какая тема волнует умы так, как эта. И будете правы.

— Мне ли не знать этого, — вздохнул я. — Самый бесстыдный делец от порнографии каждый день встречает на пути все новые препоны.

Его ответ я выслушал, разинув рот от удивления.

— Подозревал, что вы зайдете с этого боку. Спешу признать, что чинить препятствия порнографу — вещь не особо симпатичная. Но эти громкие случаи лишь цветочки, лишь одна сторона дела. Мы брызжем слюной, обрушиваясь на нравственную и политическую цензуру, и забываем о других ее разновидностях, гораздо более опасных. Моя жизнь — если позволите ее так назвать — являет собой поучительный пример. Сын и внук предков, неизменно проваливавшихся за экзаменационным столом, я с детства был обречен на выполнение самых разных дел. Именно так меня увлек водоворот, в котором чередовались начальная школа, приработок подносчиком кожаных чемоданов и сочинение урывками кое-каких стихов. Последний факт, сам по себе малоинтересный, возбудил любопытство беспокойных голов Машвица и тотчас стал передаваться из уст в уста. Я ощутил, как среди жителей городка, подобно мощному приливу, без различия пола и возраста, растет

единодушная готовность встретить мои первые публикации в газетах. Такая поддержка побудила меня отправить почтой в специализированные журналы оду "В путь!". Ответом был заговор молчания, а одно литературное приложение мне ее просто вернуло, за что я ему премного благодарен.

Там вы можете увидеть конверт, в рамке.

Я не пал духом. Мой второй штурм приобрел массированный характер. Одновременно я разослал, как минимум, в сорок органов сонет "В Вифлееме" и затем, не прекращая бомбардировки, децимы "Я поучаю". Поэму "Изумрудный ковер", сочетающую несколько размеров, и клубок-овильехо "Ржаной хлеб", постигла, вы не поверите, та же участь. За сим странным приключением благожелательно и напряженно следили руководство и персонал нашей почты, не замедлившие предать его огласке. Предугадать результат было несложно: доктор Палау, наша главная гордость и оплот, назначил меня заведующим литературным приложением газеты "Ла Опиньон", выходящим по четвергам.

Я отдал этому общественному служению почти целый год, пока меня не выгнали. Прежде всего, я был беспристрастен. Ничто, уважаемый Бустос, не тревожит мою совесть в ночные часы. Если однажды я и поместил детище моей музы — стихотворение "Ржаной хлеб", вызвавшее бурную кампанию в виде проплаченных или анонимных заметок, то сделал это под надежным псевдонимом *Мичмана Немо*, с намеком на героя Жюля Верна, намеком, который не все уловили. Но не только поэтому мне указали на дверь. Все кому не лень винили меня в том, что четверговое приложение стало едва ли не мусорным ведром или, если угодно, гнусной парашей. Видимо, они имели в виду весьма низкое качество присылаемых и публикуемых сочинений. Обвинение, несомненно, было справедливым, чего не скажешь о понимании принципа, служившего мне ориентиром. Более, чем наихудших Аристархов, меня по-прежнему тошнит от ретроспективного чтения той ахинеи, которую я, даже не листая, передавал сеньору управляющему типографией. Как видите, я говорю с вами, положа руку на сердце: коли отдал конверт на линотип — тут уж все едино, и я даже не трудился разобрать, проза это или стихи. Поверьте, в моем архиве хранится бесценный экземпляр, в котором дважды или трижды повторяется басня, списанная у Ириарте и скрепленная неразборчивой подписью. Реклама чая "Солнце" и парагвайского мате "Кот" произвольно чередовалась с прочими литературными опусами, среди которых попадались стишки, обычно оставляемые в уборной безработными. Не было недостатка и в самых незаурядных женских именах, сопровождавшихся номером телефона.

Как и предполагала моя супруга, доктор Палау наконец-то рассвирепел и со всей ответственностью заявил, что с литературным листком кончено и что он не собирается благодарить меня за оказанные услуги, так как ему не до шуток, и чтобы я поскорее убирался восвояси.

Скажу откровенно: по-моему, увольнение следует объяснить, как это ни покажется невероятным, нечаянной публикацией замечательной поэмы "Набег", воссоздающей весьма любимую в округе историю — опустошительный налет индейцев из пампы, учинивших поголовную резню. Историческую достоверность трагедии подвергают сомнению многие ниспровергатели фигуры Сарате. Это, однако, вдохновило на создание восхитительных строф Лукаса Палау, аукциониста и племянника нашего главного редактора. Когда вы, юноша, соберетесь на поезд, а времени остается немного, я покажу вам упомянутую поэму, которую храню в рамке. Я опубликовал ее, согласно моим правилам, даже не взглянув на подпись и текст. Поэт, как мне сказали, не мешкая завалил нас новыми виршами, которые тщетно ждали своей очереди, ибо я все печатал строго в порядке поступления. Нелепости громоздились одна за другой, я все тянул с публикацией, но непотизм и нетерпение переполнили чашу, и мне пришлось пробираться к выходу. Я ретировался.

Эту тираду Гоменсоро произнес без горечи и с очевидной искренностью. Я слушал с лицом человека, который созерцает пролетающую мимо свинью, и не скоро смог вымолвить:

— Может, я тупоумный, но до конца не улавливаю. Хочу понять, хочу понять.

— Ваш час еще не пробил, — прозвучало в ответ. — Судя по всему, вы не из здешних, любезных моему сердцу краев, но в силу тупоумия — если следовать вашей суровой, сколь и объективной аттестации — вполне могли бы сойти за местного, так как ни словечка не поняли из того, что я вам втолковываю. Еще одним свидетельством широкого непонимания стала инициатива Почетного комитета, предложившего мне войти в состав жюри конкурса поэтов, который снискал немалую славу нашему бурно растущему городку. Они совсем ничего не поняли! Верный своему долгу, я отказался. Угрозы и посулы разбились о мою решимость свободолюбивой личности.

На этом, с видом человека, давшего ключ к разгадке, он принялся потягивать через трубочку горький мате и углубился в свой внутренний мир.

Когда с содержимым небольшого сосуда было покончено, я осмелился пролепетать тоненьким голоском:

— Я по-прежнему не понимаю, мой дорогой шеф.

— Ладно, скажу доступными для вашего уровня словами. Те, кто, вооружившись пером, подрывает добрые нравы или основы государства, надеюсь, не могут не знать, что они рискуют разбить лоб о непреклонность цензуры. Факт возмутительный, но он предполагает некие правила игры, и нарушающему их остается пенять на себя. Посмотрим, что происходит, когда вы лично являетесь в редакцию с рукописью, которая, как ни крути, представляет собой полный бред. Ее читают, возвращают и советуют поместить, куда вам будет угодно. Держу пари: вы выйдете оттуда в уверенности, что стали жертвой самой безжалостной цензуры. Теперь предположим невероятное. Представленный вами текст далек от кретинизма; издатель принимает его и отправляет в типографию. В киосках и книжных лавках его предложат вниманию доверчивых простаков. Вас ожидает полный успех, но непреложная истина, уважаемый юноша, состоит в том, что ваша рукопись, будь она ахинеей или нет, вынуждена была пройти через беспощадные жернова цензуры. Кто-то ее просмотрел, пусть даже de visu[1]; кто-то оценил, кто-то бросил в корзину или направил в типографию. Как это ни постыдно, такое повторяется постоянно — в любой газете, в любом журнале. Мы всегда натыкаемся на цензора, который выбирает либо отвергает. Именно этого я не терплю и терпеть не собираюсь. Теперь вы понимаете, чем я руководствовался, когда заведовал литературным приложением? Я ничего не читал, ни о чем не судил. Всему находилось место в приложении. В ближайшее время случай, в виде нежданного наследства, позволит мне составить наконец "Первую открытую антологию национальной литературы". Вооружившись телефонным и прочими справочниками, я обратился к каждому из ныне живущих, в том числе и к вам, с просьбой присылать мне все, что заблагорассудится. С полным беспристрастием я буду публиковать авторов строго по алфавиту. Не беспокойтесь: все предстанет в печатном слове, даже самая грязная пачкотня. Не смею вас задерживать. Я, кажется, слышу гудки поезда, который вернет вас к повседневным трудам.

Я вышел, наверно думая: кто бы мог предположить, что первый визит к Гоменсоро окажется, увы, последним. Задушевная беседа с другом и учителем не возобновится уже, по меньшей мере, по эту сторону Стикса. Несколько месяцев спустя в усадьбе Машвица его унесла неумолимая смерть.

1. Здесь: бегло (*лат.*).

С отвращением отметая какой-либо принцип отбора, Гоменсоро, как говорят, перемешал в бочонке записки с именами сотрудничающих авторов, и в этой лотерее я вышел победителем. Мне выпало состояние, сумма которого превосходила самые блистательные мечтания моей алчности, при единственном условии — в кратчайшие сроки опубликовать полную антологию. Я согласился с вполне понятной поспешностью и перебрался в усадьбу, некогда радушно принявшую меня, где сбился с ног, пересчитывая огромные сараи, забитые рукописями, которые уже приближались к букве "В".

Разговор с типографом сразил меня наповал. Состояния едва хватало, чтобы напечатать антологию до *Аньань*, пусть даже на папиросной бумаге и микроскопическим шрифтом!

Я уже опубликовал в бумажном переплете всю эту прорву томов. Оставшиеся за бортом, от *Аньань* и дальше, вконец замучили меня тяжбами и исками. Мой адвокат, доктор Гонсалес Баральт, тщетно приводит в мое оправдание тот факт, что и я, чья фамилия начинается с "Б", также не попал в антологию, не говоря уже о невозможности включить другие буквы просто из-за отсутствия материальных средств. Он советует мне тем временем найти прибежище в гостинице "Новая независимая" — под вымышленным именем.

Пухато, 1 ноября 1971 г.

От переводчика

Онорио Бустос Домек — вымышленный автор сборника детективных рассказов: "Шесть загадок для дона Исидро Пароди" (1942), книг "Хроники Бустоса Домека" (1967) и "Новые рассказы Бустоса Домека" (1977), созданных в соавторстве Хорхе Луисом Борхесом и Адольфо Бьоем Касаресом.

Псевдоним состоит из сочетания фамилий прадедушки Борхеса по материнской линии (Бустос) и бабушки Бьоя по отцовской линии (Домек). Однако этот автор — не тождествен ни одному из двух замечательных писателей. У него свой творческий почерк, и все же Борхес угадывается здесь за системой зеркал, за игрой в триаде "автор — повествователь — герой", за подспудным драматизмом рассказов. Бьой привносит пародию, неповторимую ироническую атмосферу.

Борхес вспоминает, как появился Бустос Домек: "В начале сороковых годов мы начали писать вместе — подвиг, казавшийся мне прежде немыслимым. Я придумал сюжет, мы оба сочли его подходящим... а потом появился и сам Онорио Бустос Домек и взялся нами руководить. Долгое время он управлял железной рукой, это нас сперва забавляло, а затем, когда

он стал совершенно непохожим на нас, принялся навязывать нам свои капризы, свои каламбуры и свой весьма вычурный стиль, — испугало".

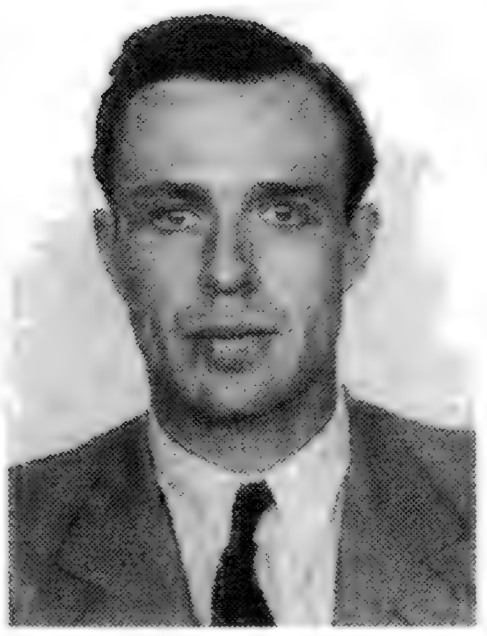
"Как личность, — продолжает Борхес, — Домек не очень привлекателен. Ему ничего не стоит забыть о своих привязанностях. Он готов изменить своей сути, если того требует мода... Это ловчила, эгоист, ренегат, обманщик, фанфарон, дешевый казанова. Если друг попадает в беду, он его презирает. Когда у того все в порядке, сближается с ним. Он дурно отзывается о других и вообще далек от образца верности".

Но для обоих писателей Бустос Домек был настолько реален, что стал неотъемлемой частью их повседневной жизни. Его шутки вызывают раздражение у матери Борхеса. Бьой Касарес вспоминает: "На днях [в июле 1964 года, когда они с Борхесом писали рассказ Бустоса Домека "Вечер с Рамоном Бенавеной" для парижского издательства "Л'Эрн"] Борхес сообщил матери, что мы начали писать рассказ, что пишем его всерьез, не позволяя себе никаких шуток. "Разве только, — уточнил он, — говорим о сеньоре Бенавене, что у него нет иного клетчатого жилета, кроме черного люстринового пиджака. Но это одна фраза, французы ее не заметят, они же бесхитростные". — "Ну, да, бесхитростные, — возразила мать в сердцах, — они гораздо шустрее вас"[1].

Совместные произведения Борхес оценил так: "Что до 'Хроник Бустоса Домека', они, я думаю, лучше того, что я написал под своим собственным именем, и почти столь же хороши, как то, что Бьой писал самостоятельно"[2].

Хорхе Луис Борхес

Онорио Бустос Домек
Двое в одном лице



Адольфо Бьой Касарес

1. Adolfo Bioy Casares. Borges. — Barcelona: Backlist, 2011. — P. 382.
2. Автобиографические заметки / Перевод с англ. Е. Лысенко // Хорхе Луис Борхес. Соч. в трех томах, т. 3. — Рига: Полярис, 1994. — С. 536—537.

Линда Квилт

Жуткие чудо-дети

Три правдивые истории, которые могут послужить предупреждением беспечным родителям

Перевод с немецкого и послесловие Натали Васильевой

Сонливое созданье

Ванда Випплтон была, вне всякого сомнения, очень своеобразным ребенком. Так уж определила ей судьба: у людей недалеких неизменно вызывать порицание, а у людей самоуверенных — даже открытое негодование, и в том и в другом случае совершенно недостойные проявления чувств, которые Ванда сносила с милой невозмутимостью. Вполне возможно, что ее ничем непоколебимое внутреннее спокойствие объяснялось тем особым душевным настроем, в котором некогда зачала ее мать.

Брак мистера и миссис Випплтон хоть и выдержал испытание временем, но об их интимной жизни уместнее здесь будет умолчать. Виной тому, по всей вероятности, были старшие братья Ванды — Вилбур и Веверлей. Первый был патологически гиперактивен, второй — в пугающей степени честолюбив, и вместе сделали они жизнь в вилле "Золотой дождь", в их новехоньком тюдоровском особняке, просто невыносимой. Люди, знавшие этих юнцов не понаслышке, прекрасно понимали родителей, когда те, вздыхая, говорили: "Нет-нет, двое — это больше чем достаточно!" Так что Ванда была зачата по чистой рассеянности.

Ни одни роды не давались еще Винникот, матери Ванды, так легко, как эти. Без всяких потуг и толчков дочь ее просто выскользнула из нее. И словно оттого, что и вздохнуть поглубже было ей слишком утомительно, Ванда долго отказывалась оповещать свет о своем прибытии. Она даже ни разу не пикнула, пока акушерка, потеряв всякое терпение, не отвесила младенцу приличный подзатыльник. Но изнурительного крика, столь привычного в родильных отделениях, и тогда не последовало.

© Carl Hanser Verlag 2006
© Наталия Васильева. Перевод, послесловие, 2013
Публикуемые рассказы взяты из книги *Жуткие чудо-дети. Семь правдивых историй, которые могут послужить предупреждением беспечным родителям* [*Schauderhafte Wunderkinder. Sieben wahre Geschichten, die arglosen Eltern zur Warnung dienen können*].

Ванда просто открыла свои фиалковые глазки и изумилась, что за суматоха царит в этом мире.

По возвращении в родной вилле "Золотой дождь" мать поджидал большой и очень приятный сюрприз. В отличие от Вилбура, скачущего до полуночи по всему дому, и от Веверлея, докучающего отцу вопросами, на которые ни один здравомыслящий человек не в состоянии был дать ответ, малютка Ванда спала в своей кроватке, как ангелочек. Поднимать страшный рев, только чтобы привлечь внимание, или вопить всю ночь, прося грудь или бутылочку, — было не в ее нраве. Неудивительно, что очень скоро она стала любимицей матери, тогда как братья начали поглядывать на нее с явным недовольством, а потом и со злобным поблескиванием в глазах. Особенно надо было быть начеку с Вилбуром, которого не усмиряли никакие зеленые пилюли, и следить за тем, чтобы он не придушил свою маленькую сестренку ее же подушкой, Веверлею же приходили в голову идеи более изощренные — угостить, к примеру, малышку парой глоточков водки, которую нетрудно было раздобыть в кабинете отца.

Только когда спустя какое-то время обоих сыновей отослали в отдаленный, но много чего повидавший интернат и в вилле "Золотой дождь" неожиданно воцарилась тишина, в голову мистера Випплтона закралась тягостная мысль.

— Странно все-таки в ее возрасте быть уж такой, как бы это сказать, умиротворенной, — завел он однажды разговор со своей супругой, приготовившейся выпить перед сном рюмочку бренди. — А если так пойдет и дальше, если она так и растратит впустую лучшие свои годы?! У нее же должны возникать спонтанные порывы?! Формироваться какие-то интересы: желание поиграть с куклами, порезвиться в саду!

Не успел мистер Випплтон довести до конца свою мысль, как мать с негодованием ринулась на защиту Ванды.

— Вильям, ну как ты можешь говорить такое! — воскликнула она. — Разве недостаточно было нам спонтанных порывов, как ты это называешь? Впервые за шесть лет я смогла хоть чуть перевести дух, а тебе уж не терпится, чтобы и малышка Ванда начала шуметь и буянить! Полюбуйся лучше, как мирно лежит она в своей кроватке! Ты даже и не замечаешь, с какой блаженной улыбкой открывает она свои глазки!

— Ну, разумеется, разумеется, — примирительно отозвался мистер Випплтон, — ты, безусловно, права, моя милая. У меня вот только такое странное чувство...

— Что-то раньше ты особой чувствительностью не отличался, — оборвала его миссис Винникот довольно резким тоном.

Однако, как выяснилось, опасения Вильяма Випплтона не были лишены некоторых оснований. Потребность Ванды во сне воистину не имела границ. Не то чтобы она выглядела вялой или тем более апатичной. Бывали моменты, когда она, хоть и не поражала особой бодростью, но определенно бодрствовала: она не только поглощала то, что предлагала ей мать, но и вбирала в себя все окружающее. И хотя взгляд ее, устремленный на игрушки, трудно было назвать пристальным, и в звуках, издаваемых ею, большой связности не угадывалось, — но все же нельзя было не заметить и проблесков интеллекта в ее глазках и румянца радости на ее прелестном личике.

Благодаря этим и другим, не столь на первый взгляд очевидным, достоинствам Ванда ко всеобщему удивлению стала любимицей деда. Винстон Випплтон в свои восемьдесят лет был еще весьма импозантным господином. Много лет назад основал он семейное предприятие, мебельную фабрику по изготовлению кроватей, и, начав практически с нуля, привел ее к вершинам успеха. Но со временем, все чаще по неволе становясь свидетелем того, как мужчины и женщины один за другим обретают на его детищах мир и покой, к делу всей своей жизни он постепенно охладел. Вверив судьбу "Випплтон и К°" в руки сына, сам он стал проводить дни по большей части в библиотеке своего поместья. И поскольку проделки Вилбура и Веверлея, обоих его нерадивых внуков, всегда действовали ему на нервы, то до недавних пор он избегал визитов на виллу "Золотой дождь", которую к тому же считал воплощением полной безвкусицы.

Однако после рождения Ванды он не смог устоять перед тихим очарованием внучки, а потому отступил от своих правил и скоро обнаружил, что чувства его не остались без ответа. Всякий раз, когда его усатое лицо возникало над кроваткой Ванды, малышка его узнавала и приветствовала дружелюбной улыбкой. Когда Ванде исполнилось три года, дед решил взяться за ее образование — улучая для этого, разумеется, редкие минуты ее бодрствования. Он приносил ей книги из своей обширной библиотеки. Поначалу он ей читал, потом стал давать их полистать самой.

Тихое счастье этих двух родственных душ и безграничное обожание, с которым его супруга относилась к дочери, не смогли все же рассеять затаенных опасений отца Ванды. В надежде пробудить в дочери чувство реальности он решил поставить у ее кроватки будильник — пример беспрецедентной, бездушной жестокости, к которой Ванда отнеслась со свойственной ей невозмутимостью. Она просто повернулась на другой бок и, еле слышно вздохнув, снова заснула.

Этой хрупкой семейной идилии не суждено было — увы — продолжаться долго. Ситуация резко обострилась, когда внешний мир в обличье начальной школы стал настойчиво заявлять о своих правах. Ванда была немало удивлена теми неуемными требованиями, которые предъявлялись теперь к ее дисциплине и пунктуальности учебными планами и школьными расписаниями. Терпеливо отсиживала она уроки, стоически подавляла зевоту, безропотно сносила учительские нагоняи, но не проявляла при этом ни малейшего честолюбия в отношении хороших оценок по географии или математике. Без всяких усилий, как в трансе, усваивала она все, о чем шла речь. И как только суть дела становилась ей ясна, ее кудрявая головка склонялась на парту и уже в следующую минуту Ванда спала, как сурок. Отчаявшиеся преподаватели скоро отказались от безнадежных попыток хоть чем-то привлечь ее внимание. Один только учитель физкультуры, резвый краснощекий господин по имени Вилбартнот не хотел признавать своего поражения. Он совершенно вышел из себя, когда Ванда однажды заклевала носом на брусьях, вызвал в школу ее отца и высказал ему все, что у него накипело.

Глубоко обеспокоенный мрачными перспективами на будущее дочери, мистер Випплтон собрался с духом и решил еще раз поговорить со своей супругой.

— Избаловали мы ее, вот что, — процедил он сквозь зубы. — Убивает молодые годы! Закапывает в землю талант, который в ней пока дремлет! Предается безделью! А ты ее в этом еще и поддерживаешь! Ты даже и не пытаешься вернуть ее к активной жизни. Совершенно извращенный, на мой взгляд, подход к воспитанию!

Винникот Випплтон, заливаясь слезами, согласилась обратиться за консультацией к незаменимому доктору Варвику, который брался уже, правда без особого успеха, лечить и братьев Ванды. Бросив на Ванду бодрый, беглый взгляд, доктор на этот раз заключил:

— Не беспокойтесь, миссис Випплтон, с вашей дочерью все в порядке. На вид — просто кровь с молоком, абсолютно здоровый ребенок и очень даже, я бы сказал, живой.

Отца Ванды не особенно удовлетворило такое заключение врача. И тогда супруга посоветовала ему прибегнуть к средству, которого он до сих пор старательно избегал.

— Почему бы тебе самому не поговорить с ней? — резонно поинтересовалась она.

Вот так случилось, что мистер Випплтон впервые в своей жизни завел за столом долгий, серьезный разговор со своей дочерью.

— В самом деле, Ванда, — начал он, — так дальше продолжаться не может. У тебя, надеюсь, было счастливое детство, но теперь ты стала взрослой девочкой, и пора бы уже чем-то *заняться*. Почему бы не взять наконец себя в руки и не приняться за какое-нибудь дело — ну, *за что угодно*! Труд всегда окупается сторицей. Посмотри на своих братьев! Вот, к примеру, Вилбур, в школе особыми успехами не отличался, а теперь вот-вот станет первоклассным культуристом. В следующем году откроет свой фитнес-центр. Тут на днях в "Спортсмене" даже его фотографию напечатали, и я не сомневаюсь, он своего в жизни добьется. Или возьми Веверлея! Получил стипендию, третий семестр в Бостоне заканчивает, а каких успехов добился в опытах над крысами! Изучает их мозг, не удивлюсь, если ему однажды вручат Нобелевскую премию. Мне бы очень хотелось, чтобы ты брала пример с него. Если ты девочка, еще не значит, что у тебя это не будет получаться так же хорошо, как у твоих братьев! Но заруби себе на носу: не одумаешься вовремя, боюсь, очень еще пожалеешь.

Спокойствию, с которым Ванда выслушала речь отца, можно только позавидовать. Она и бровью не повела, пока тот разглагольствовал. А затем воцарилась тишина. Мистер Випплтон выжидательно смотрел на нее, и она решилась, хотя и без особой надежды на успех, предпринять последнюю попытку и постараться все ему объяснить.

— Мне очень грустно, дорогой папа, — сказала она, не повышая голоса, — видеть, что ты из-за меня так тревожишься и переживаешь. Но то, что ты рассказал мне о моих бедных, несчастных братьях Вилбуре и Веверлее, меня, признаюсь, удивило. Не понимаю, зачем им это нужно? Чего они добиваются? К чему так мучить себя — один до потери пульса мускулы накачивает, а другой, как заведенный, все крыс приканчивает? Отчего, скажи на милость, не могут они хоть минутку посидеть спокойно?

— А ты, Ванда? — спросил, тяжело вздохнув, опечаленный отец. — Только спишь, как сурок, да в кроватке лениво потягиваешься — и это все, на что ты способна?

— Вовсе нет, — ответила Ванда. — Ты, папа, по-видимому, упускаешь из виду разницу между dynamis и energeia, на которую, если не ошибаюсь, указывал еще Аристотель. Согласно его учению energeia есть форма бытия, при которой человек активно воздействует на окружающий мир, это царство событий и фактов. Dynamis же, напротив, есть способность переходить из одной формы бытия в другую. Все дело в разнице между активно действующей и потенциально наличествующей силой.

После такой лекции мистер Випплтон лишился дара речи. Ванда почувствовала, что он не в состоянии следить за ходом ее мыслей, и решила попробовать объяснить иначе.

— Может быть, другой, менее онтологический подход покажется тебе ближе, — сказала она. — В таком случае проще всего обратиться к первому закону механики Ньютона, вокруг которого в школе поднимают всегда столько шуму. Речь в нем идет об инерции, и закон этот гласит, что всякий находящийся в состоянии покоя человек будет оставаться в этом состоянии до тех пор, пока на него не начнет действовать другая, вышедшая из состояния покоя, внешняя сила. Если на меня подобная сила не оказывает воздействия, то я нахожусь в состоянии равновесия, а значит — ускорению не подвергаюсь. Понимаешь, что я хочу сказать?

Подобные рассуждения повергли Вильяма Випплтона в глубокое отчаяние, а когда он увидел, что головка малышки Ванды опять стала сонливо клониться к плечу, то решил для себя больше данной темы никогда не затрагивать.

В школе тоже постепенно смирились с безвыходностью положения. Обезоруженные несокрушимым и ничем не омрачаемым спокойствием Ванды и ее добродушной леностью преподаватели попросту оставили всякие попытки пробудить в ней хоть какую-то жажду деятельности. Она окончила школу с глубоко противоречивой характеристикой в аттестате, которая хоть и не отказывала ей в способности на яркие порой проблески ума, но содержала в то же время и резкую критику ее нежелания считаться с правилами игры, непреложными для любого ориентированного на рост, успех и прогресс коллектива.

И все же родители ее не сдавались: дочери необходимо было подыскать подходящее место.

— Не спорю, — завела как-то разговор миссис Випплтон, — очень маловероятно, что какой-нибудь работодатель, будучи в здравом уме, возьмет ее к себе на работу. Но, может быть, для нее найдется занятие в нашей фирме?

— Ты, похоже, полагаешь, что я совсем спятил, — грубо оборвал ее супруг. — Или ты желаешь, чтобы я своими руками загубил "Випплтон и К°"? Представь только, что станут говорить подчиненные, если дочь начальника у всех на глазах будет целые дни сидеть сложа руки! О какой трудовой дисциплине вообще может тогда идти речь?

— Как ты говоришь о своей единственной дочери, Вильям! — жалобно простонала миссис Випплтон и слегка прослезилась. — Ты просто обязан помочь ей — это твой долг перед ней и передо мной тоже. Она могла бы работать в подвале, заниматься, например, архивом, там она никому не помешает.

Сердито хмурясь, мистер Випплтон все же уступил настоятельным просьбам супруги. Несколько недель все шло хорошо, пока в один прекрасный день бухгалтер Ватерстоун не обнару-

жил, что Ванда заказала и установила в подвале среди стеллажей двуспальную тахту, модель № 12 под названием "Восточный рай", на которой она, вздремнув между делом, полистывала то Овидия, то какой-нибудь новенький остросюжетный триллер из дедушкиной библиотеки.

В этой обострившейся ситуации мать Ванды неожиданно осенила гениальная мысль:

— В салоне-магазине! — с воплем ворвалась она в кабинет мужа. — Как же я раньше не догадалась! Или еще лучше: в витрине, выходящей на центральную улицу! — Мистер Випплтон непонимающе поднял на нее глаза. — Ну конечно, — продолжала она, сияя от радости и возбуждения. — Ты только представь, что это будет за картина: очаровательная Ванда сладко спит в одной из лучших наших кроватей — скажем, в "Миллениум традишнл" из клена и бука или в "Золотой мечте", корпус вишня/карпино, с полировкой. Лучшей рекламы для фирмы и быть не может, и я абсолютно уверена, она с этим заданием прекрасно справится.

Очень скоро выяснилось, что такое решение устраивало всех. У витрины "Випплтон и К°" неизменно толпились покупатели, желая поглазеть на Ванду, сладко дремлющую в розовой ночной сорочке на роскошном постельном гарнитуре из чистого шелка. Местное туристическое бюро включило новую городскую достопримечательность в свои проспекты, а некоторые частные телеканалы даже отправили туда с заданием свои съемочные группы.

Однако, как это часто и бывает, когда все, казалось бы, устраивается наилучшим образом, — нежданно-негаданно на семейную идиллию Випплтона обрушилась страшная катастрофа. В одну роковую среду, под вечер, незадолго до окончания рабочего дня, настало для Ванды горькое пробуждение. Мистер Ватерстоун, бухгалтер, взял на себя нелегкую миссию передать ей страшное известие. Фирма, заявил он, полностью разорилась, злополучные владельцы, преследуемые кредиторами, вынуждены были спасаться бегством, и адрес их местонахождения неизвестен. Фабрика со всем принадлежащим ей имуществом, продолжал он, будет продана с молотка, и Ванде в лучшем случае удастся спасти ее личные сбережения. Ванда протерла глаза, но особого беспокойства не выразила. Она поблагодарила мистера Ватерстоуна, повернулась в своей "Золотой мечте", корпус вишня/карпино на другой бок и провела остаток вечера и всю ночь в мечтательных грезах.

Стоило только Вилбуру и Веверлею заслышать о случившейся катастрофе, как они тут же примчались на место происшествия, надеясь хоть что-то спасти из-под обломков. К вели-

чайшему огорчению обоих кредиторы, однако, их опередили. Как фирма, так и вилла "Золотой дождь", были уже конфискованы. И досаду свою они выместили на Ванде. Не без злорадства припомнил Веверлей Ванде, что ее-то всю жизнь только баловали, но теперь безделью и лени пришел конец.

— А ты чем занималась, — вторил ему Вилбур, — пока мы в поте лица зарабатывали себе на жизнь? Но вот наступила расплата, и поделом!

Ванда не понимала, зачем надо было так повышать голос, но все же выслушала тирады братьев со своим обычным равнодушием. Она и не подумала заверять их, что деньги для нее ничегошеньки не значат и что переживать из-за таких пустяков она вовсе не собирается. И правильно сделала, поскольку дедушка Винстон, которого никак не затронули злоключения его сына, не задумываясь, предложил ей разделить с ним свое уютное загородное поместье.

Шли годы, мирно и счастливо текла жизнь Ванды. Не потревоженная ни безрадостными новостями, ни шокирующими происшествиями, выспавшись всласть, она с удовольствием почитывала то "Энциклопедию неведения", то "Лунатиков", а вечера проводила в компании старого Винстона за бокалом отборного винтажного портвейна.

Но неумолимый рок, неусыпно бдящий, как бы на земле ненароком не воцарился мир и покой, не обошел стороной и этой идиллии. Как-то утром Ванда нашла своего любимого дедушку сидящим, как и накануне вечером, в высоком каминном кресле с подголовником, с пустым бокалом в руке, но уже бездыханного. Этот удар судьбы поразил ее гораздо сильнее, чем исчезновение родителей. Впервые в жизни ее охватил прилив такой тоски, от которой уже недалеко было и до настоящего горя.

Поэтому она с облегчением вздохнула, когда в ее доме появился мистер Винфрет Вайт, душеприказчик по делам наследства, элегантный молодой господин десятью годами моложе ее. С предупредительной улыбкой на лице приступил он к делу, организовал с надлежащими почестями похороны в фамильном склепе Випплтонов, взял на себя бумажную волокиту, связанную с оформлением наследства. То, что старик оставит все свое состояние любимой внучке, можно было ожидать. Удивление у Ванды вызвал скорее тот интерес, который выказывал ей мистер Вайт, — интерес, далеко выходивший за рамки его служебных обязанностей.

О любви раньше Ванда особо не задумывалась. Как она понимала, под этим имелось в виду своеобразное времяпрепровождение, связанное с большими затратами нервов и душевных

сил. Винфред, впрочем, находил невозмутимое, кошачье хладнокровие Ванды просто неотразимым. Поначалу ее отпугивали пылкие его натиски, но в конце концов, отчасти потому, что это ей льстило, отчасти потому, что казалось менее обременительным, она уступила его настойчивым ухаживаниям, и, когда время траура, которое она провела в снах и грезах в совершенном одиночестве на дедовом викторианском ложе, закончилось, они поженились.

Несколько часов подряд просидел Винфред у кровати своей супруги, наблюдая, как она спит. Для него это было восхитительнейшее зрелище, и ничто, даже легкое посапывание, не могло разрушить этого впечатления. Когда же Ванда наконец открыла глаза, то, придя в некоторое изумление от обращенного на нее полного нескрываемой страсти взора Винфреда, не стала оказывать сопротивления. Она вовсе не показалась ему безучастной или флегматичной, ее сонливость, наоборот, еще больше разжигала его пыл, в то время как она, дивясь такому запалу, не переставала себя спрашивать, а стоит ли того весь этот ажиотаж, не преминув, однако, чуть позднее вновь погрузиться в полную безмятежность сна.

В скором времени союз их был увенчан потомством. Ванда отнеслась к этому событию со сдержанным интересом и произвела на свет свое чадо точно так же, как и ее мать, абсолютно без всякого волнения и даже в некоторой рассеянности. Произошло еще одно происшествие, также не вызвавшее у нее особого ликования, в то время как супруг ее пришел в несказанный восторг — портрет какого-то предка випплтонской династии свалился со стены в бурную, штормовую ночь, а за ним обнаружился старинный сейф. Картина изображала усатого господина, отличающегося удивительным сходством с Винстоном, в сейфе же обнаружилась пачка акций Ай-би-эм, которые дед Ванды закупил еще в 1940 году и о которых просто-напросто забыл.

Об этой прихоти судьбы очень скоро узнали и братья Ванды. Излишне говорить, что пережить такое известие им было нелегко. Сердца их снедала злоба. Ну разве справедливо, негодовали братья, не находя ответа на этот мучительный вопрос, что именно Ванде ни за что ни про что достались випплтонские миллионы? Не нам вершить суд над несчастными ее братьями за эту злобу, и даже при всем желании не могли бы мы установить хоть малейшую связь между их завистью и теми несчастьями, которые в скором времени постигли обоих. Но факт остается фактом: Вилбур испустил дух от передозировки стимулирующих мышечный рост анаболических стероидов, а у Веверлея, летящего в самолете на международный неврологический конгресс, случилось прямо над Атлантикой

кровоизлияние в мозг, и по прибытии в вашингтонский аэропорт его могли доставить уже только в морг.

Делая минимум того, что в человеческих силах, Ванда с величайшей легкостью пополняла, восхищала и вела по жизни свое семейство. В последний раз она сомкнула веки на девяносто восьмом году в своей огромной кровати, окруженная и оплакиваемая тремя детьми, семью внуками, пятнадцатью правнуками и неопределенным числом праправнуков, запомнить имена и лица которых ей всегда казалось чересчур затруднительно.

Пожалуй, уместно будет в заключение сказать несколько слов о значении земного пути Ванды для потомков. Хоть и нельзя с уверенностью утверждать, что сердце ее пламенело огнем, однако на протяжении всей своей долгой жизни не претерпела она ни единого мгновения скуки. Вполне возможно, что в истории Англии она не оставила сколь-нибудь глубокого следа, но, как любила она повторять, цитируя одного пресловутого немецкого философа: "Дело заключается не в том, чтобы мир изменить, а в том, чтобы его пощадить". В этом смысле она могла бы служить нам живым примером, что жизнь существует и по ту сторону тревог и борений. Через все годы пронесла она твердое убеждение, что ни один плод не сладок так, как незаслуженный.

В*рушка-квакушка*

МЕЛИНДА Милфорд была славной, послушной девочкой. Ее мать, Мелани, молодая вдова с достатком, имела все основания ею гордиться. Но был в поведении Мелинды, к сожалению, один маленький изъян. Она имела привычку корчить рожи. Когда мать заходила к дочери в ее обклеенную нежно-розовыми обоями комнату, то наталкивалась там на такое страшилище, что разум отказывался признавать в нем кровное свое чадо. Гримасы удавались дочери так мастерски, что матери всегда казалось, что перед ней настоящий гуманоид из тех самых научно-фантастических фильмов, которые Мелани Милфорд когда-то очень любила смотреть. Однажды Мелани все-таки решилась позвонить тетушке Милдред, живущей в загородном поместье в глуши Котсволдских гор и славящейся своими мудрыми советами.

— Надо бы малышку как следует запугать, — порекомендовала тетушка Милдред. — Скажи ей, что если вдруг, когда она опять скорчит рожу, случайно пробьют часы, то лицо у нее таким и застынет, и уже — навсегда. Это, думаю, несколько ее облагоразумит.

К совету старой девы прислушались — и предостережения матери в самом деле заставили Мелинду задуматься и даже на какое-то время отказаться от упражнений в искусстве гримасничанья. Но так как Мелинда была девочка смышленая, то очень скоро у нее закралось подозрение, что мать ей просто морочит голову.

— Ерунда все это, — негодовала Мелинда, — навыдумывали сказок, но меня так просто не проведешь! — Без двух минут двенадцать она встала в столовой перед большим зеркалом и, как только часы начали бить, состроила такую страшную гримасу, какую только могла. А потом, когда лицо ее без малейших усилий опять приняло свой обычный вид, дом огласил ликующий крик.

— Так я и знала! — воскликнула Мелинда. — А все эта противная тетушка и эти ее дурацкие враки!

Но когда, как обычно под Рождество, почтенная дама, покинув свое горное уединенье, переступила порог их дома, маленькая Мелинда, не умея долго держать зла, приложила все усилия, чтобы быть с тетушкой предельно вежливой и внимательной. Всякий раз, когда старая грымза не могла найти своего вязанья, тапочек или слухового рожка, Мелинда носилась по всему дому в поисках этих жизненно необходимых вещей и обнаруживала их в самых неожиданных местах — в зимнем саду, в уборной или в подвале. С поистине ангельским терпением выслушивала она подробные отчеты о болезнях тетушки Милдред, узнавая при этом много нового о различных формах гастрита, как то — эрозивном, полипозном и хроническом атрофическом, а также о кишечных заболеваниях типа — болезнь Крона и болезнь Уиппла.

Рождественский обед поначалу протекал мирно и в полной гармонии. Но когда Мелинда увидела, как тетушка с аппетитом уплетает уже не первую порцию пудинга, ей показалось уместным деликатно намекнуть:

— Милая тетушка, а не лучше бы тебе поберечь свой желудок? Сладкое в таком количестве может оказаться вредным для твоей кишечной флоры!

— Что ты выдумываешь! — напустилась на нее почтенная дама, довольно шумно при этом икнув. — Я даже еще и не притрагивалась к десерту!

— Как это не притрагивалась, — возразила маленькая племянница. — Я же своими глазами видела, как ты чуть ли не полблюда умяла.

— Да это просто наглая ложь, — прогремела в ответ Милдред. — Ты что, забыла девятую заповедь? Не давай ложного

свидетельства на ближнего твоего! Но помяни мое слово — это тебе так не пройдет! Отныне, вздумаешь только на кого грязную напраслину возводить, изо рта у тебя всякий раз мерзкая малюсенькая жаба выскакивать будет!

Бедная Мелинда лишилась от возмущения дара речи. Что позволяет себе эта старая ведьма! Сначала лжет самым бесстыдным образом, а потом еще любовь к истине берется проповедовать! И вдобавок эти смехотворные угрозы, которыми можно запугать какую-нибудь малолетку, но не десятилетнюю же девочку, прекрасно понимающую что к чему! Внешне Мелинда отреагировала на такую наглость с завидным самообладанием, однако для себя твердо решила при первом удобном случае проучить старое пугало.

Когда на следующей день Мелинда спустилась в гостиную и застала там за вязаньем тетушку Милдред, то, помедлив поначалу в нерешительности, собралась-таки с духом и, пожелав тетушке доброго утра, спросила самым что ни на есть невинным тоном:

— Послушай, тетушка, а зачем ты все время в мамин стаканчик для зубной щетки писаешь?

Не успела она произнести последнее слово, как на языке у нее что-то зашевелилось, и — надо же — сквозь ее алые губки протиснулась и вылезла наружу малюсенькая жаба.

— Смотри-ка! — воскликнула тетушка Милдред и захихикала при виде склизкого серо-бурого создания, запрыгавшего по полу. — Ну что я тебе говорила!

На мгновение Мелинда просто остолбенела от ужаса, а когда чуть опомнилась, то вихрем, не произнеся больше ни слова, умчалась к себе наверх и зарылась в подушку своим милым личиком.

До отъезда тетушки Милдред она больше не спускалась вниз. Мало-помалу ей становилось ясно: если колдовство, насланное старой мымрой, не рассеется, то ее в ближайшее время ждут в жизни серьезные осложнения. Но, может быть, волшебные чары действовали лишь в присутствии этой ужасной тетушки Милдред? Или проклятие и теперь, после ее исчезновения, остается в силе? Выяснить это проще всего было путем эксперимента. Мелинда встала у себя в комнате перед зеркалом и провозгласила: “Я умерла” — и тут же изо рта ее выползла новая крошечная жаба. Сомнений не оставалось — впредь ей придется следить за каждым своим словом!

— Но мне-то за что?! — сокрушалась бедная девочка. — Все вокруг, включая тетушку Милдред, могут болтать, что им вздумается, неважно, правда это или неправда, и никакие мерзкие животные у них при этом изо рта не выскакивают. А мне по-

чему нельзя? Это нечестно! — Она схватила скользкое крошечное создание и швырнула его в окошко.

В критических ситуациях в человеке всегда проявляются подлинные его задатки. Несмотря на отчаянность положения, Мелинда не утратила способности смотреть на вещи философски. Отличить истину от лжи, рассуждала она, не так-то легко, как можно предположить. Когда человек в силу обстоятельств оказывается вынужден говорить правду и только правду, он неизбежно и очень скоро сталкивается с серьезными трудностями. Для начала приходилось принять тот бесспорный факт, что знать всей правды не может никто. Кроме того, нельзя было валить в одну кучу и все разновидности неправды. С моральной точки зрения существует большая разница между неправдой, которая говорится по неведению, по заблуждению, по забывчивости, по ошибке или просто по глупости, и явной ложью, когда ввести в заблуждение хотят намеренно. Но и в этом последнем случае предстояло распутать целый клубок всевозможных вариантов. Взять с потолка, наврать с три короба, втирать очки или вешать лапшу на уши — все это было далеко не одно и то же. Охотничьи небылицы нельзя путать с матросскими байками, а "врать не краснея" — значит нечто иное, чем "врать как по печатному" — изречение, особо пугавшее Мелинду своими последствиями. А если хорошенько вдуматься, то как же, собственно говоря, следует относиться ко всякого рода недомолвкам и околичностям? Разве мыслимо без них любое человеческое общение? Кроме того, не совсем четко представляла себе Мелинда, где проходит граница между ложью явной, ложью благонамеренной и простыми россказнями. Она решила обратиться за помощью к словарю и вычитала там, что россказни есть "болтовня, балагурство, потешные рассказы", которые никому не приносят вреда и ничьей репутации не порочат, а служат скорее для развлечения слушателей. Другая книга разъясняла, что благонамеренная ложь, то есть "продиктованная благими побуждениями, не только простительна, но и полезна и даже необходима". Полезна и даже необходима! Это же в корне меняет дело, начала соображать Мелинда, но не была уверена, что и прыткие амфибии будут считаться с подобными тонкостями формулировок, столь дорогими сердцу любого философа.

Ввиду пугающей по своим масштабам путаницы понятий Мелинда решила подойти к делу опытным путем. Экспериментаторская жилка внушала ей недоверие к воздушным замкам отвлеченных теорий и требовала весомых вещественных доказательств. Но и проведение опыта вселяло большие опасения. Допустим, она начнет врать своей матери или подружкам, не

грозит ли это тем, что маленькие хладнокровные создания наводнят тогда собой весь дом? Кроме того, она никак не хотела допустить, чтобы родственники застали ее за выплевыванием жаб. И тут Мелинду осенила гениальная мысль. Она побежала к ближайшему телефону-автомату и набрала наугад какой-то номер.

— "Виттлер и сыновья". Магазин строительной техники, — отозвался на другом конце бойкий голос.

— "Маунтфорт и К°", отдел проектирования, — представилась в свою очередь Мелинда. — Мы планируем закупку трех одноковшовых экскаваторов, вместимостью до четырех тысяч тонн каждый.

Не успела она закончить фразу, как почувствовала, что в горле у нее с трудом протискивается наружу огромная жаба, чтобы пресечь такую неслыханную ложь. Появление квакающего создания, однако, не обескуражило Мелинду, и она мужественно продолжила свой эксперимент. Следующим на проводе оказался святой отец Томас Ветстоун, сверхштатный каноник аббатства Клаудберри в графстве Шропшир.

— Ваше преподобие, прошу простить меня за беспокойство, — проговорила Мелинда прерывающимся голосом, — но я нахожусь в большом затруднении.

— Дитя мое, смело открой мне все, что тяготит твою душу, — отозвался каноник.

— Дело в том, что я, — проговорила Мелинда, — я испытываю отвращение к некоторым божьим тварям, особенно к склизким.

— Что ж, не очень похвально с твоей стороны, — заключил преподобный отец. — И это все, в чем тебе хотелось покаяться?

— Почти, — призналась Мелинда, и на губах ее тут же появился малюсенький головастик.

Вполне удовлетворенная своим экспериментом, она повесила трубку. Было ясно — полуправда имела менее тяжкие последствия, чем наглое вранье. По всей очевидности, размеры жабы напрямую зависели от калибра каждой отдельной лжи. Экспериментальные данные следовало в дальнейшем, разумеется, уточнить и систематизировать, но в настоящий момент Мелинда была вполне удовлетворена результатами и решила ими пока ограничиться.

Не подлежало сомнению — впредь от нее требовалась предельная честность и во избежание неприятных последствий ей отныне придется тщательно взвешивать каждое слово. Безусловно, это проще сказать, чем сделать. Вообще не раскрывать рта тоже ведь невозможно. Но известная мудрость "Слово — серебро, молчанье — золото", без сомнения, становилась теперь основным правилом поведения.

Хотя Мелинда и старалась всячески скрыть от матери горькую правду, но некоторая подавленность дочери все же не утаилась от глаз миссис Милфорд. Вместо того чтобы, как прежде, оживленно болтать с подружками или знакомыми, заходящими к ним в гости, Мелинда теперь все больше помалкивала. Когда же с вопросом обращались непосредственно к ней, то прямота ее ответов порой далеко выходила за рамки вежливости. "Дурацкое предложение!" — бросила она, к примеру, когда мистер Мёрдок, один хороший приятель матери, спросил, почему бы ей не сходить после обеда в кино, а он бы, ясное дело, не стал скучать с ее матерью.

И в школе все шло уже не так хорошо, как раньше. Там только теперь и говорили, что о неслыханных дерзостях Мелинды. Никто не мог понять почему, когда в школьной столовой на обед раздали такие аппетитные сосиски в тесте, она вдруг бросила тарелку повару прямо в лицо, и все из-за того, будто кто-то сказал, что блюдо это называется "toad-in-the-hole" — "жаба в норе". Часто на самые безобидные вопросы поступали от нее совершенно возмутительные ответы. Так что даже мистер Мюллер, добрейшая душа среди всех учителей, и тот не удержался от мягкого упрека в ее адрес.

— Откровенность, — заметил он, — черта, безусловно, похвальная, если, конечно, знать меру! — Реакция ее школьных товарищей подобной деликатностью не отличалась.

И нескольких примеров будет достаточно, чтобы наглядно продемонстрировать, в каком отчаянном положении оказалась Мелинда. Когда однажды Молли Макгифферт захотела узнать, нравится ли Мелинде ее новая прическа, то услышала от нее: "Крысиное гнездо какое-то!" Минни Муллок повезло не больше, когда она поинтересовалась у Мелинды, почему та не хочет прийти к ней на день рождения. "С тобой ужасно скучно, Минни", — последовал короткий ответ. При этом Мелинда никого не хотела обидеть. Она просто боялась, что ей опять придется расплачиваться каким-нибудь головастиком, решись она на благонамеренную ложь. Очень скоро у нее даже выработалась привычка прикрывать рукой рот, на случай, если вдруг ненароком заболтается или отступит от правды — хотя бы на волосок. Разумеется, не так-то легко было удерживать на языке малюсенькое резвое существо, пока не останешься одна и не сможешь наконец его выплюнуть. Но это все же лучше, чем потом терпеть язвительные шуточки своих одноклассников.

Мелинда между тем подросла и расцвела, и ее юное очарование не могло не пленять воображения молодых людей. Морис Мевс был самым настойчивым из ее ухажеров, и, разумеется,

нисколько не сомневался, что и она питает к нему столь же нежные чувства. Прогуливаясь с ней как-то по парку, он вдруг остановился, признался ей в любви и решительно перешел в наступление. Когда после первого неловкого поцелуя он пожелал узнать, любит ли и она его, Мелинда не могла дольше молчать.

— Я ничего против тебя не имею, — ответила она абсолютно искренне. — Только вот твой писклявый голос, и волосы, которые у тебя из ушей растут, и запах изо рта — я просто не выношу.

Очень скоро перевелись в округе желающие за ней поухаживать. Даже пылкая юношеская любовь не в силах была побороть то страшное проклятие, которое наслала тетушка на Мелинду, когда та была еще совсем ребенком.

Несмотря на все эти неприятности у Мелинды со временем проснулся интерес к тому классу животных, с каким по воле судьбы она оказалась так тесно связана. Ее разрозненные знания об амфибиях, которыми она была обязана скорее жизненным перепетиям, нежели серьезным занятиям, нуждались в научной систематизации и строгой теоретической базе. К радости своего учителя естествознания она делала большие успехи в биологии, и для ее матери не стало неожиданностью, когда Мелинда, поступив учиться в Кембридж, выбрала своей главной специальностью зоологию.

Профессор Мортимер Миффлин, заведующий ее отделением, был ученым до мозга костей. Нечасто встречались ему студенты, кто проявлял бы такой неподдельный интерес к его специфической научной дисциплине — физиология и классификация амфибий, — как Мелинда. Неудивительно, что очень скоро он предложил ей место на своей кафедре. Впервые получила она доступ к более-менее точной информации о поразительном многообразии данного класса живых существ. По разным подсчетам, в зависимости от того, какого научного метода придерживаться, число различных видов лягушек и жаб колебалось от 2632 до 3895. Удивил Мелинду и тот факт, что отличие Bufonidae от Ranidae, то есть жаб от лягушек, определяется довольно расплывчато и основывается главным образом на особенностях внешнего вида, чем на каком-либо более глубоком анализе. В лаборатории ждало ее много новой увлекательной работы, поскольку профессор Миффлин имел хорошие связи с фармацевтической промышленностью. Жабы и лягушки, пояснил он Мелинде, идеальным образом подходили для его научных экспериментов, состоявших в том, чтобы взрезать их и копаться в их внутренностях. К сожалению, особи наиболее интересных видов являлись большой редкостью, и разведение их требовало немалых усилий и времени.

В данном вопросе Мелинда, как ей представлялось, могла оказаться полезной. Она стала задерживаться после работы в институте и по мере сил пополнять лабораторные запасы. Тщательно дозируя каждую отдельную ложь — от самой маленькой до чудовищно огромной — она умудрялась производить жаб, а если нужно, и лягушек самых различных пород и размеров. Мелинда понимала, что лиха беда начало, и поскольку за словом в карман ей лезть не приходилось, то в конце концов она умудрилась вывести экземпляры не только редкостных камышовых, или так называемых вонючих жаб, но и такие виды, которые ранее на Британских островах еще не встречались: к примеру, краснобрюхую жерлянку — обитательницу континента, или травяную лягушку — любимое лакомство французов, а также диковинную жабу-повитуху, привлекающую в брачный сезон внимание чистыми нежными переливами, похожими на звон стеклянного колокольчика. Однако пришлось Мелинде также убедиться, что возможности ее не безграничны. В случае с пресловутой лягушкой-голиафом из Камеруна она вынуждена была капитулировать по двум причинам. С одной стороны, ей никак не удавалось выдумать ложь, размеры которой оправдали бы появление подобной особи. С другой стороны, эта лягушка длиной в 40 сантиметров и весом в три килограмма просто не прошла бы у нее через гортань.

Профессор Миффлин был несказанно рад пополнению лабораторных запасов интересными подопытными экземплярами, а вопроса, откуда они брались, предпочитал не затрагивать. У коллег Мелинды тоже поднялось настроение от всех этих веселых звуков, наполнявших теперь лабораторию. Ведь благодаря невиданному до сих пор обилию всевозможных пресмыкающихся, скачущих и ползающих по полу, можно было, особенно по вечерам, наслаждаться таким концертом, на котором его исполнительницы — жабы и лягушки — не только квакали, но и урчали, визжали, хрюкали, клохтали, свистели, рычали или даже выводили настоящие трели — каждая на свой лад и манер. Досадно только было Мелинде, что она не могла поддержать разговор, когда, раззадоренные зрелищем спаривающихся жаб, ее коллеги пускались рассказывать сногсшибательные истории о своих победах на любовном фронте.

Все, казалась, предвещало Мелинде блестящую карьеру на ниве герпетологии, то есть в той области зоологии, которая, как должно быть известно каждому образованному человеку, занимается изучением земноводных и пресмыкающихся. Однако со временем — возможно в результате многолетних, столь тесных контактов с жабами, головастиками и им подобными — взгляды ее стали меняться. Ей все меньше нравилось, как с эти-

ми животными обращаются в институте. Они же не виноваты, рассуждала сама с собой Мелинда, что тело их усеяно бородавками, что кожа у них такая противно скользкая и что в момент опасности они выделяют зловонный секрет. Во всяком случае, это еще не повод убивать их когда заблагорассудится ударами тока и взрезать им брюшки. От профессора Миффлина не укрылось, что энтузиазм Мелинды заметно поубавился, и, когда он потребовал от нее ответа, она не могла дольше, не рискуя спровоцировать крайне нежелательную для себя сцену, скрыть свои сомнения.

— Вы разочаровываете меня, Милфорд, — ответил профессор. — Никогда бы не подумал, что именно вы, моя самая одаренная ученица, способны встать на такую сугубо ненаучную точку зрения!

Так Мелинда потеряла место. Несколько дней она безвылазно просидела дома, забившись в свой угол, точно жаба под камень, но скоро чувство подавленности уступило место ее привычной жажде деятельности. Плевать я хотела на эту лабораторию, сказала она себе. В университетскую библиотеку не пошла, а порылась в интернете и наткнулась там на неизвестную ей до сих пор сферу приложения сил. Каким-то гражданским активистам удалось, по-видимому, установить, что популяции земноводных во многих частях света значительно сократились и что отдельным их видам даже грозит вымирание. И не только Британский фонд защиты животных неустанно бил тревогу. Но и другие организации, такие, как Общество охраны природы, Международный совет по охране окружающей среды и, в первую очередь, Центр по борьбе с сокращением популяции земноводных (Declining Amphibian Population Task Force или сокращенно DAPTF), штаб-квартира которого располагается в Милтон-Кейнсе, также активно включились в борьбу. Они подробно информировали население об опасностях, угрожающих в результате загрязнения окружающей среды промышленными отходами, пестицидами и другими вредными веществами как раз тому семейству животных, которые были Мелинде так хорошо знакомы.

В Германии, как она узнала, поднялся настоящий бунт против строительства автострады, ставившей под угрозу выживание Bombina bombina, полнозвучные крики которых, особенно после грозы или теплого ливня, придавали неповторимый колорит летним вечерам Вестфалии. Чем больше узнавала Мелинда о той угрожающей ситуации, в которой оказались амфибии, тем сильнее разгорался в ней миссионерский пыл. Ей хотелось попробовать себя в каком-то практическом деле, и она вызвалась работать добровольцем в тех регионах, где требовалась не-

отложная помощь. Впервые продемонстрировать свое умение ей выпало в Германии, на строительстве как раз той самой, вызывавшей столь жаркие споры, автомагистрали. Некоторые активисты хоть и недовольно поморщились поначалу, когда Мелинда объявила, что может работать только ночью и исключительно в полном одиночестве, но председатель оргруппы решил дать ей шанс попробовать, и очень скоро результаты оказались настолько убедительны, что ни у кого больше не вызывало сомнений, что ее вклад в общее дело был не только существенным, но и незаменимым. Точно соразмеряя величину лжи с желаемым результатом, она сумела во время своих одиноких ночных прогулок выплюнуть столько экземпляров краснобрюхих жерлянок, сколько требовалось для обеспечения их выживания. Скоро весть о таком сенсационном успехе разнеслась среди специалистов-экологов, и со всех частей света к ней стали поступать предложения, которые она охотно принимала.

Со временем, однако, отдельные побочные эффекты ее деятельности стали вызывать у нее все большее недовольство. Некоторых из ее питомцев, по-видимому, нисколько не заботило экологическое равновесие, на восстановление которого Мелиндой было потрачено столько сил. Эти жабы, являвшиеся, по большей части, совершенными чужаками в новой среде обитания, начали размножаться ужасающими темпами и расползаться по окрестным лугам, паркам и садам. Крестьяне жаловались на нашествие склизких незваных гостей, неожиданно наводнивших их поля, а родителей раздражало, что у детей их руки были вечно перепачканы ядовитой слизью, которую выделяли бурые их товарищи по играм во время общих веселых забав за домом. Кто-то даже стал поговаривать, что новопришельцы представляют собой национальное бедствие, и требовал, чтобы Мелинда незамедлительно приостановила свою деятельность.

Все это несколько умерило энтузиазм Мелинды и заставило ее призадуматься. Может, лучше было вообще отказаться от этой самоотверженной миссии? Ведь она и взялась-то за это скорее из-за личных неприятностей, чем из здоровых научных амбиций. Кроме того, непомерные физические нагрузки на гортань, нёбо и челюсти все более и более давали о себе знать. Мешала не только некоторая одеревенелость в горле, объяснявшаяся долгими периодами молчания, гораздо хуже было то, что непрерывный поток земноводных во рту плохо сказывался на состоянии слизистой оболочки. Похоже, самое время было обращаться к врачу. Визит к доктору Мэйхему, одному из ведущих специалистов-отоларингологов, не рассеял, однако, ее беспокойства.

— Вам случалось проглотить вещь, непригодную для употребления в пищу? — спросил он после обстоятельного осмотра ее рта и горла.

— Нет, — как всегда правдиво ответил она.

Настоящую же причину своего недуга она, разумеется, раскрывать не хотела, и потому доктор Мэйхем, которому ничего подобного в его практике до сих пор не встречалось, не мог поставить диагноз, не говоря уже о том, чтобы рекомендовать какое-то лечение.

Впервые за много лет Мелинда не знала, как быть дальше. Давать вымирающим видам новый шанс к существованию — дело, конечно, благородное, но не находилась ли она сама теперь под угрозой? Мелинда понимала, что пришло время поставить крест на своем призвании. Она нуждалась в длительном отдыхе и потому, будучи женщиной решительной, села на ближайший поезд и отправилась домой к матери. Миссис Мелани Моммзен — как звали ее теперь, во втором замужестве, по имени ее нового супруга, датчанина, военного офицера, — была, разумеется, в восторге от появления своей единственной дочери и охотно отвела ей уголок в своем доме.

Когда Рождество было уже на пороге, стало ясно, что и тетушка Милдред, достигшая к тому времени почтенных девяносто девяти годов, скоро пожалует. У Мелинды, по понятным причинам, не было никакого желания с нею встречаться. Однако когда старая дама, повелительно постучав тростью об пол, пожелала видеть свою племянницу, Мелинда оказалась не в силах противиться. К своему удивлению, она нашла тетушку в самом дружелюбном расположении духа. В ее иссохшей фигурке не было, казалось, ничего угрожающего. Напротив, тетушка Милдред приветствовала Мелинду ласковой улыбкой, поинтересовалась, что она поделывает, справилась о ее здоровье. Но Мелинде эта доброжелательность не вселяла доверия. Она была на грани паники и после долгого, удручающего молчания не выдержала и разразилась слезами.

— Что с тобой, детка моя? — спросила Милдред. — Скажи, наконец, что тебя мучает?

То ли от негодования, то ли от стыда, а может, просто по оплошности — во всяком случае Мелинда заявила, что дела ее обстоят прекрасно — маленькая такая уловка, которую даже и ложью-то не назовешь, если как следует вдуматься, и тем не менее изо рта у нее тут же выскочил крохотный буроватый головастик. Чуть не лишившись чувств, Мелинда воскликнула:

— Черт побери, это же все твоих рук дело, тетушка Милдред!

— Ах, бедняжка! Ты, я вижу, слишком всерьез приняла тогда ту безобидную шутку, — произнесла старая дама и утеши-

тельно погладила ее по голове. — А теперь и не знаешь, как из этого выпутаться.

Мелинда опустила голову и, продолжая всхлипывать, утвердительно кивнула.

— Но почему, скажи на милость, ты не пришла ко мне? — продолжала тетушка. — Почему не попросила у меня совета? Нет ничего проще, чем избавиться от этой напасти. Тебе надо просто...

При этих словах Мелинда подняла голову и затаила дыхание.

— Надо что? — еле слышно прошептала она.

— Надо просто научиться проглатывать, проглотишь жабу — будто ничего и не было, — проговорила тетушка Милдред.

Мелинда не поверила своим ушам.

— Еще не хватало! — прошептала она. — Чтобы я стала поглощать головастиков? Какая гадость!

— А что особенного, — возразила тетушка, — разжевывать же их необязательно. Просто чуть повертеть на языке и проглотить. Только и всего. Если, конечно, духу хватит. Но иначе тебе от этого не отделаться. Ну, не робей, моя милая, попробуй!

Мелинда, которая уже не раз поражала и восхищала нас своим исключительным мужеством, сделала так, как ей было велено. Она подняла с пола малюсенькое создание, поднесла ко рту, и в мгновение ока — не то что моргнуть, но и глотнуть не успела, — как его не стало.

— Браво, — воскликнула тетушка. — Молодчина! Вот видишь, как легко проблема-то эта решалась. В жизни никогда не поздно что-то поправить. А теперь, если ты не возражаешь, я хотела бы побыть одна. Я немного устала.

Чтобы рассеять последние сомнения, Мелинда, не забывшая своего научного прошлого, решила проверить на практике заверения своей тетушки.

— Ты даже не представляешь, — сообщила она своей матери, — как мне нравится мой новый отчим, мистер Моммзен!

И никакого шевеленья новой жизни на языке. Неоспоримое доказательство того, что проклятье тетушки наконец спало. Мелинда почувствовала огромное облегчение. Даже от глаз матери не утаилось, как сильно Мелинда переменилась в последнее время. Она опять стала разговорчива и порой в веселых компаниях пускалась забавы ради рассказывать всякие невероятные истории.

Уже через несколько недель горло ее пришло в порядок и к ней опять вернулась прежняя бодрость духа. Она вновь устроилась на работу в Кембридж, сделала блестящую карьеру в

области сравнительной зоологии, вышла замуж за коллегу-профессора и под конец получила место президента колледжа Св. Катарины. За повседневными ли трапезами среди коллег-преподавателей или же в кругу семьи она с легкостью завоевывала всеобщую симпатию благодаря своей подкупающей манере общения и особому чувству такта, потому что теперь умела обращаться с маленькой и большой ложью не хуже других, а то и лучше.

В*озвышенная натура*

По большому счету Бальтазар Боллинджер был счастливым человеком. Он и на свет явился беззаботным веселым крепышом, и те изрядные треволнения, которые он доставил матери во время беременности, никогда не тяготили его совесть.

Хотя, по сути, уже с первых недель после его зачатия что-то там серьезно не заладилось. Женщины, как известно, во время беременности полнеют — правда, в определенных, вполне предсказуемых пределах. В данном же случае речь шла вовсе не о лишних килограммах; ребенок, которого ожидала Бриджит Боллинджер, увеличил ее вес на какие-нибудь несколько сот граммов. Между тем как в талии она раздалась чрезвычайно. Ее супруг, Бартоломей, адвокат по профессии, был настолько встревожен, что стал даже поговаривать о возможном прерывании беременности. Но его супруга и слышать об этом не хотела, поскольку родом была из благочестивой, истово преданной Папе Римскому семьи и подобные меры категорически отвергала.

Когда подошло время, врач-акушер, доктор Баланс, только покачал головой и настоятельно посоветовал делать кесарево сечение. Бриджит дала свое согласие, и в скором времени, к ее великому облегчению, разрешилась без всяких осложнений здоровым мальчиком. Несколько удивлены были оба родителя только внешним видом новорожденного. Дело в том, что малыш Бальтазар Боллинджер оказался не то что пухленьким, а просто пугающе округлым.

— Да, конечно, — подтвердил доктор Баланс, — он несколько крупнее, чем большинство детей в его возрасте. Но в этом нет пока ничего тревожного. Меня скорее беспокоит его необычный вес. Позвольте, я вам объясню: ваш мальчик при рождении весил чуть больше тысячи граммов — по правде сказать, маловато, но это бывает с недоношенными. С другой стороны, он гораздо крупнее обычного, не говоря уж об объеме бедер, ну просто феноменальном. Понимаете, к чему я веду?

Ребенок ваш слишком легок! Признаюсь, такого в моей практике еще не было. Тем не менее мальчик, по всей видимости, чувствует себя превосходно, и вам пока не стоит волноваться. Подождем, что будет дальше.

А дальше было вот что: у Бальтазара скоро обнаружился чудовищный аппетит, далеко превосходящий то, что в состоянии была предложить ему мать. Общее развитие его шло вполне удовлетворительно, вот только в весе он не прибавлял, как следовало бы, и диспропорция между размером его талии и его ростом все больше и больше бросалась в глаза. Родителям никогда бы не пришло в голову назвать его толстым или жирным, а тем более грузным, поскольку ни одно из этих определений ни в малейшей степени к нему не подходило. И не был Бальтазар, как утверждают злые языки, таким уж шарообразным. Подобные наветы, довольно охотно распространяемые родственниками и друзьями Боллинджеров, не имели под собой, и это мог видеть каждый, никакого основания, поскольку в длину ребенок был все-таки несомненно больше, чем в ширину. Тем не менее его мать, Бриджит, стояла перед дилеммой. Откажись она утолять чудовищный аппетит сына, возникла бы опасность, что он умрет от голода, с другой стороны, он вполне мог лопнуть, продолжай она его пичкать, как гуся на откорм. Но тревоги матери оказались необоснованными. Малыш хотя и раздувался, но отнюдь не лопался.

Впрочем, были в особенностях его телосложения и свои плюсы. И не только то, что Бальтазар неизменно пребывал в бодром и радостном расположении духа. Но и изнурительное ползанье, карабканье, елозинье других малышей было ему абсолютно неведомо. Уже с первых дней он с высоко поднятой головкой пританцовывал в детском манежике и очень скоро начал порхать по всему дому. При этом он никогда не бегал и не прыгал. Поступь его была величава и упруга одновременно, и родители, как завороженные, смотрели ему вслед, когда он с необычайной легкостью взлетал по лестнице или в мечтательной задумчивости парил над зеленой лужайкой. Но восхищение их сменилось глубокой тревогой, когда в один прекрасный момент Бриджит увидела его стоящим на каменной ограде, она хотела еще удержать его предостерегающим криком “Стой, Бальтазар”, но тот плавно спланировал с высоты полутора или двух метров. К счастью, он не вывихнул ножку и не сломал лодыжку.

— Он такой легкомысленный, — сказал ее супруг. — Надо его несколько заземлить, если ты понимаешь, о чем я. На мой взгляд, он слишком подвижен для своего возраста. Само по себе это, разумеется, очень мило, но нам не следует терять бди-

тельность, а то как бы он не отбился от рук. Навешивать на него уже сейчас тяжеленный рюкзак мне бы не хотелось, и так не за горами время, когда навьюченному книгами, ему придется каждое утро мчаться в школу. Пока же попытаемся понять, в чем корень проблемы. Мне представляется, он недостаточно твердо стоит обеими ногами на почве реальности. Почему бы не обратиться за советом к ортопеду?

Сказано — сделано, и вскоре Бальтазар, хоть и против своей воли, разгуливал в ботинках, которые как свинцовые колодки притягивали к земле его ноги.

Ботинки и в самом деле несколько сковали Бальтазара, но в детском саду, куда его вскоре определили, большой пользы от них не было. Стоило Бальтазару впервые переступить порог садика, как навстречу ему раздался громкий крик. “Глядите, пузырь пришел!” — завопили при виде его необычной фигуры четырехлетние малыши, и прозвище это, естественно, закрепилось за ним на всю жизнь. Не очень-то весело было Бальтазару в садике мисс Барбары с его альтернативной программой воспитания. Заведущая не имела особо большого влияния на прелестных маленьких бестий из своей группы. Они издевались над новичком из-за его несуразных ботинок и дразнили за то, что он постоянно жевал то печенье, то чипсы, то орешки. В довершение всего скверная маленькая девчонка по имени Бетси решила пойти еще дальше. С отчаянным воплем “Ах ты, глупый пузырь!” ринулась она на бедного Бальтазара и попыталась шпилькой проделать в нем дырку. Ничего у нее, разумеется, не вышло. Все, чего ей удалось добиться, — это крошечная ранка от укола между ребрами ее жертвы. Но когда Бриджит пожаловалась воспитательнице, мисс Барбара, в любую минуту готовая кинуться на защиту своих сорванцов, ответила Бриджит, что не стоит придавать этому такого большого значения. Малышка Бетси просто очень любознательный ребенок. Что-то вскрыть и посмотреть, что там внутри, что-то разрезать, раздавить, раскрошить или проколоть — из таких потребностей, уверяла она, впоследствии развивается подлинная тяга к знаниям, и с педагогической точки зрения было бы неправильно удерживать детей от этого.

Бартоломей Боллинджер тоже был всей душой за научный прогресс, однако воззрения мисс Барбары показались ему, мягко говоря, диковатыми, и, поскольку сын его к тому времени уже достиг школьного возраста, его забрали из садика с альтернативной программой воспитания и определили по просьбе матери в католический интернат “Санкт-Бенедикт”, пользующийся хорошей репутацией, где Бальтазар и провел последующие годы. Но прежде чем Бальтазар покинул родительский дом, пришлось

прибегнуть к еще одной мере предосторожности, так как в последнее время, несмотря на свои тяжелые ботинки, Бальтазар все чаще стал проявлять склонность к воспарению. Его отец, у которого всегда было наготове неожиданное решение, попросил знакомого зубного врача раздобыть ему такой фартук, который надевают пациентам для предохранения от пагубного воздействия рентгеновских лучей. Он был уверен, что в дополнение к свинцовым ботинкам данный предмет туалета не позволит больше их пузырику терять контакт с землей. Хотя отделаться от своего прозвища нашему герою не удалось и в "Санкт-Бенедикте", но в общем и целом школьные товарищи под строгим присмотром директора, отца Барнаби, особо его не донимали.

Замечательные уроки, которые вел святой отец, очень скоро обнаружили в Бальтазаре дарования, которые до сих пор ввиду других, более явных особенностей оставались скрытыми от всего мира. Уже в первый год обучения в "Санкт-Бенедикте" Бальтазар начал всерьез размышлять над таинствами религии. Когда отец Барнаби объяснял им разницу между Вознесением Господним и Вознесением Девы Марии, Бальтазару показалось, будто тот ему многозначительно подмигнул. Пузырь, разумеется, тут же догадался, куда клонит преподобный отец — выходило так, что святую Деву Марию увлекли ввысь силы, на которые она не имела никакого воздействия, в то время как Христос взмыл в небо своими силами. Для Бальтазара это различие не имело существенного значения, поскольку собственной тягой он явно не располагал, как и не было у него никогда ощущения, что вверх его влекут силы небесные. Но так как ему не хотелось огорчать отца Барнаби, свои соображения он оставил при себе, а через какое-то время решил заняться физикой.

Нетрудно догадаться, что закон всемирного тяготения стал для Бальтазара любимой темой. Отца Бонифация несказанно радовал такой неподдельный интерес, не часто встречавшийся у его учеников. За кратчайшее время Бальтазар освоил все опыты Галилея и сходу уяснил суть закона Ньютона. Когда его первоначальное возбуждение несколько улеглось, он поднял однажды на уроке руку и, выйдя по кивку учителя к доске, произнес перед своими пораженными одноклассниками пламенную речь:

— Понять, как действует сила тяжести, не так уж сложно. Но вот понять, откуда она берется? Отчего земная материя столь притягательна? И с какой такой стати гравитационная постоянная имеет величину — ни больше ни меньше — а именно $G = 6{,}672 \times 10^{-11}$ Нм^2 кг$^{-2}$? Не на все эти вопросы, как мне представляется, смог сэр Исаак Ньютон дать удовлетворитель-

ный ответ, и даже сегодня нет в данном деле полной ясности. Зачем вообще нужна эта сила тяжести? Вы, наверно, ответите, что без нее не росли бы деревья, не тянулись бы ввысь заводские трубы, пирамиды и так далее — ну а нам-то от нее какой толк? Кто сказал, что мы непременно должны быть прикованы к земле? Разве не сулит уже Библия всем труждающимся и обремененным надежду на облегчение? Вы только вдумайтесь, каких усилий стоит велосипедисту взобраться на гору, а пожилой даме тащить вверх все эти пакеты с покупками, да и нам карабкаться в класс по четырем лестницам. И это только самые безобидные примеры из тех, что приходят мне в голову! Почему люди всегда одной ногой стоят в могиле? Хотелось бы знать, не повинно ли в этой постыдной склонности все то же злосчастное земное притяжение? Лично у меня нет никакого желания всю жизнь оставаться прикованным к земле. И если честно, неужели и вам не действует на нервы эта отвратительная, назойливая сила тяжести?

Глубокая тишина воцарилась в классе, когда Бальтазар закончил свою речь. Затем отец Бонифаций привел несколько утешительных доводов о преимуществах смертности. Прозвенел звонок, урок закончился, и по коридору понеслись злобные выкрики: “Чертов пузырь, ну и дурак, и чего разболтался, чокнулся, видно, проклятый пузырь!” — орали одноклассники, и Бальтазар почел самым благоразумным в этой ситуации скинуть с себя тяжелый свинцовый фартук и, не чуя под собой ног, обратиться в бегство. Тем, кто с благородным негодованием станет осуждать поведение этой горланящей ватаги, не следует забывать, что любые проявления более высокого интеллекта не только в школе, но почти всегда и всюду наталкиваются на недовольство окружающих. Даже если обвинительная речь Бальтазара по поводу силы тяжести и была блистательна, он все же рисковал прослыть выскочкой. Но справедливости ради следует отметить, что хоть и был он одержим высокими помыслами, но высокомерия в нем никогда не было.

Много разных нападок приходилось ему выдерживать. И не только за свое безразличие к вопросам приземленного свойства. Пагубными последствиями обернулась для него и энергично проводимая последнее время в “Санкт-Бенедикте” акция за здоровое питание. Дело в том, что ученики постоянно и в неумеренных количествах поглощали фастфуд и очень скоро начали страдать ожирением. Перепуганные родители потребовали ужесточения контроля, чтобы дети их не набирали без конца в весе. В условиях строжайших инструкций и запретов мгновенно обратил на себя внимание тот факт, что Бальтазар, хотя и продолжал поглощать стейки и чипсы,

фруктовые пирожные, кремовые торты и огромные порции мороженого, ни разу, когда приходилось взвешиваться, не набрал и десяти граммов. Симпатий среди товарищей по несчастью это ему, разумеется, не прибавило. Верх стала брать черная зависть.

Очередные неприятности поджидали его на спортивной площадке, и прежде всего в прыжках в длину, в высоту и с шестом. Сам Бальтазар не придавал никакого значения своим выдающимся успехам, но его не столь легкие на подъем конкуренты начали выражать недовольство и заявили, что он якобы находится по сравнению с ними в более выгодном положении, и это нечестно. Когда Бальтазар без особых усилий преодолел планку в 5 метров 10 сантиметров, то был единодушно освистан одноклассниками. Хотя отец Бонифаций и подчеркивал совершенно справедливо, что превращение кинетической энергии в потенциальную происходит, как известно, по формуле $1/2mv2=mgh$, стало быть, коэффициент массы в данном случае не имеет значения и может быть сокращен, но об этом и слышать никто не хотел. Напротив, решено было Бальтазара дисквалифицировать.

Но все эти жизненные испытания не сломили непоколебимой бодрости его духа. Другие, более насущные проблемы требовали своего разрешения. Когда родители приехали забирать его на каникулы, выяснилось, что он больше не помещается в обычную машину. Пришлось нанимать микроавтобус. Немалых усилий стоило им и дома протолкнуть его во входную дверь. В комнате его была установлена двуспальная кровать. Щекотливые вопросы возникли также с ванной и унитазом, а когда Бальтазар под конец должен был поездом возвращаться назад в интернат, отцу пришлось взять ему два билета. Однако все эти неприятности, которые кого угодно довели бы, наверно, до отчаяния, ничуть не сказались на жизнерадостности Бальтазара. Он не унывал и не вешал нос.

Прошло еще несколько лет, и Боллинджеры стали задумываться о профессиональном становлении своего сына. Отец Бонифаций полагал, что из него мог бы выйти хороший астронавт, но Бальтазар даже и мысли подобной не допускал. Беспомощные барахтанья космических путешественников у него, дескать, вызывают одно отвращение.

— На этих кукол просто жалко смотреть, — заявил он. — В их паренье нет никакой элегантности. И прошу меня извинить, отец Бонифаций, но я позволю себе не согласиться с вами и в том, что касается чисто физической стороны дела, которая в данном случае весьма существенна. В космосе или на

Луне нет в малом весе никакого преимущества. Скорее наоборот! Чем больше вес — тем лучше!

— Виноват, — произнес учитель, — ты совершенно прав. С радостью убеждаюсь, что отличные оценки в аттестате ты действительно заслужил.

После этого инцидента Бальтазар утратил всякий интерес к физике, и в нем обнаружились другие многообещающие задатки. В самом отдаленном уголке школы святой отец Бонавентура, родом из Италии, вел по собственной, разработанной им программе занятия живописью. Желающих, к сожалению, было мало, потому учитель сразу всей душой привязался к Бальтазару. В сарай, где размещалась мастерская, вела большая двустворчатая дверь. Наконец-то в ней обнаружился какой-то прок, она давала возможность новому ученику отца Бонавентуры без труда входить в помещение и покидать его.

Первое, что ощутил Бальтазар, оказавшись в мастерской, был запах свежей краски. На стенах вперемешку висели картины, большие и маленькие, прекрасные и безобразные, другие стояли в углу, прислоненные к стене.

— Это вы их все нарисовали? — спросил Бальтазар.

Святой отец Бонавентура изобразил на лице насмешливую улыбку и тут же приступил к первой вводной лекции по фундаментальным основам живописи.

— Самая опасная ловушка для начинающего художника, — начал он, — это стремление к оригинальности. Зачем с первых же шагов вступать на ложный путь? Лучшие картины в большинстве своем уже написаны, так для чего пополнять культурное наследие второсортной мазней? Гораздо достойнее и интереснее заниматься копированием великих мастеров или же реставрацией их работ, когда в них обнаруживаются потертости, кракелюры, выцветание, загрязнения от пыли и копоти, не говоря уже — и тут голос его даже задрожал от возмущения, — о преднамеренных увечьях, которые наносят им бездарные дилетанты и преступные бракоделы ретушированием, дописыванием, освежением, перетяжкой, паркетированием или дублированием!

Бальтазар был несколько напуган такой гневной речью, из которой не понял почти ни слова. Но отец Бонавентура не понапрасну метал громы и молнии. В течение следующих месяцев и лет ученик его не сделался художником, но методично, шаг за шагом осваивал приемы и хитрости реставраторского дела. Начав с кичевых будуарных ангелочков, которых однажды принесла жившая по соседству дама, он скоро продвинулся до натюрмортов более высокого художественного уровня. Поначалу большой помехой Бальтазару было его собственное

телосложение. Потому учитель заказал для него шезлонг, откинувшись в котором его ученик без труда мог дотянуться до подвешенного на потолке подрамника.

Когда приобретенные Бальтазаром навыки стали наконец удовлетворять отца Бонавентуру, он решил подвергнуть своего ученика последнему испытанию. Из музея в Бирмингеме к ним поступило большое полотно, и он поинтересовался у воспитанника, что бы это, по его мнению, могла быть за работа? Ответ не заставил себя долго ждать.

— Похоже, кто-то из прерафаэлитов, — сказал Бальтазар. — Мне это напоминает Четвертую книгу Царств, где об Илье-пророке сказано: и понесся он, мол, в вихре на небо. Ее, конечно, необходимо почистить, и еще я тут вижу пару подозрительных мест, дописанных, видимо, позднее каким-то олухом.

— Браво, — воскликнул отец Бонавентура. — Ты получаешь картину в свое распоряжение. И можешь сразу приниматься за дело.

Картина, однако, была высотой в два метра пятьдесят сантиметров, что существенно усложняло задачу Бальтазара. Сначала он попробовал работать с лестницы, но, как обычно, препятствовали собственные его габариты. Тогда, осененный неожиданной мыслью, он скинул с ног ботинки и в ту же секунду с кистью в руке оказался на уровне головы пророка. Эта удачная затея так его воодушевила, что он тут же приступил к делу. Вскоре он целиком погрузился в свое занятие и даже не заметил, как отец Бонавентура вернулся в мастерскую, чтобы посмотреть, продвигается ли работа над картиной.

— Вот так чудеса! — пробормотал себе под нос старый проповедник. — Но лучше, наверно, ему не мешать. Будить лунатика или окликать канатоходца — дело опасное и плохо может кончиться. — И он на цыпочках выскользнул наружу, не зная, как расценить произошедшее воспарение любимого ученика.

Всю бессонную ночь пытался отец Бонавентура припомнить какой-нибудь подходящий пример из Библии. Но ни один, похоже, не годился для данного случая. Потом, однако, пришла ему в голову совсем другая, более прагматическая мысль. Сколько раз уже обращались к нему братья-монахи из Италии за советом и с просьбами, так как в их монастырях и церквях выцветали или начинали осыпаться фрески! А он никогда ничем не мог им помочь. И вот наконец выпал удобный случай не только оказать им действенную поддержку, но и пристроить своего любимого ученика на весьма доходную работу.

Отец Бонавентура пустил в ход свои церковные связи и очень скоро выяснил, что не только в Италии, но и по всей Ев-

ропе существует большой спрос на способных, не подверженных головокружениям реставраторов, которые были бы согласны работать под самыми сводами соборов. И вскоре Бальтазар уже активно трудился на своем новом поприще. Не раз вынужден он был разъяснять, что вовсе и не в деньгах дело, но что он настаивает на исполнении определенных условий. Во-первых, никому не дозволяется называть его пузырем, во-вторых, запрещается устанавливать леса — требование, вполне удовлетворявшее и заказчиков, так как значительно сберегало их кошельки; и в-третьих, что работать он будет в полном одиночестве — никаких помощников, фотографов или зевак. Применяемая им техника набора высоты ни в чем не уступала его художественному мастерству, поскольку и тут главным было найти устойчивое равновесие между подъемной силой и земным тяготением. Этого он добивался точной дозировкой отягчающего балласта. Он заказал себе несколько пар ботинок различного веса и несколько защитных фартуков, которые менял в зависимости от желаемой высоты. Скоро слухи о его таланте разнеслись по всей округе. Аббаты, прелаты и рыцари Мальтийского ордена расточали ему высочайшие похвалы. Частные владельцы обветшалых дворцов и замков все чаще прибегали к его услугам, и случилось так, что однажды он работал над восстановлением фресок в одном венецианском палаццо. Вновь упиваясь своим одиночеством, парил он под сводами огромного парадного зала, освежая мазком то пухленького, поросячьего вида херувимчика, то сладострастную Венеру, как вдруг заслышал далеко внизу, на расстоянии шести метров, шаги.

— Кто там? — крикнул он. — Я же просил не беспокоить меня во время работы.

— Прошу прощения, — раздался в ответ прелестный голосок, — это я, Беатриче.

— Но как вы сумели войти? — спросил Бальтазар, все еще досадуя на то, что его потревожили.

— А у меня есть ключ, вы разве не знали? Я здесь живу. А вы не хотели бы на минутку спуститься вниз?

Короче говоря, это была любовь с первого взгляда, совершенно новое для Бальтазара чувство. Поначалу он просто отказывался верить, что такая восхитительная молодая женщина, как Беатриче, могла вдруг воспылать к нему столь страстными чувствами. Но вскорости обнаружилось, что эта юная особа обладала еще и весьма решительным характером и не думала отступать перед препятствиями, которые многих бы на ее месте обескуражили. Она не только сумела преодолеть сопротивление своего отца, глубоко потрясенного после первой встречи с Бальтазаром, но и сделала все возможное, чтобы

наилучшим образом преодолеть те сложности, которые обнаружились при неизбежных в случае любви попытках сближения. Беатриче никак не хотела мириться с тем, что ее возлюбленный предпочитал не снимать в постели ботинок. С другой стороны, трудно было долгое время удерживать его внизу, когда все-таки удавалось освободить его от этих неизменных спутников. Мы, конечно, далеки от мысли разглашать здесь, каким образом старания Беатриче увенчались успехом, и уж подавно не станем распространяться по поводу того, к каким уловкам они при этом прибегали, — бесспорно одно: для обоих это был период ничем не омраченного счастья. К сожалению, блаженству их не суждено было длиться долго. Одним теплым летним днем решили наши влюбленные совершить прогулку в окрестные горы, где набрели на укромную лужайку и присели там передохнуть и перекусить, после чего, а как могло быть иначе, почувствовали непреодолимое влечение друг к другу. Стоило им только освободиться от своих одеяний, как внезапный порыв ветра возвестил о надвигающейся грозе. Но оба были так захвачены любовной игрой, что не обратили никакого внимания на приближение бури. В самый неблагоприятный момент, когда Бальтазар, против обыкновения, оказался сверху, налетел ураганный вихрь и унес его ввысь. Беатриче еще успела поймать Бальтазара за ноги, но ее отважные попытки опять притянуть его к земле не увенчались успехом. В беспомощном отчаянии смотрела она, как он поднимался все выше и выше, пока не превратился в малюсенькую бусинку на фоне темного неба.

Никогда уже нам не узнать, объявился ли Бальтазар снова и где, и вопрос: какой способ вознесения — ascensio или assumptio, то есть восхождение или водружение на небеса — был ему уготован, так и останется, по-видимому, неразрешенным. Но кто же захочет утверждать, что это не был счастливый конец? Разве не воспарил Бальтазар в момент неземного для обоих блаженства? И хотя отлет его глубоко опечалил Беатриче, она все же нашла утешение в трогательных воспоминаниях и в столь памятных ее сердцу вещицах — в паре ботинок, оставшихся от него, — а это, что ни говори, все-таки лучше, чем ничего.

От переводчика

Сборник “правдивых историй” Линды Квилт вышел в свет в 2006 году в одном из ведущих немецких издательств “Ханзер”. Судя по указанию на титульном листе, книга эта — перевод с английского, мастерски выполнен-

ный авторитетным, удостоенном многих премий переводчиком современной англоязычной литературы Райнхардом Кайзером; иллюстрации к изданию подготовил замечательный немецкий художник Михаэль Зова.

И хотя имя самой писательницы до сих пор никому не было известно, но типичный британский юмор, склонность к сарказму и эксцентричность стиля бесспорно выдают ее глубокую укорененность в английской литературе. Не может не броситься в глаза и явная перекличка поучительных историй Линды Квилт с "нравоучительными сказками для детей" классика английского нонсенса Хилэра Беллока. Однако современная писательница не только продолжает, но и смело переосмысляет традицию маститого предшественника: ее "жуткие" вундеркинды больше не пожираются за свое своеволие львами, не "горят в огне синим пламенем", не "заканчивают весьма плачевно свои дни", а вполне благополучно и счастливо устраиваются в жизни. И мораль своих назидательных сказок Линда Квилт адресует уже не "несносным детям", а их несносным родителям.

Книга неизвестной писательницы была хорошо принята в Германии, выдержала второе издание, переведена на испанский, итальянский, французский, португальский и японский языки.

Озадачивают только непривычные — приводимые на обложке немецкого издания — биографические данные автора: "Линда Квилт родилась, по вполне достоверным свидетельствам, примерно в 1950 году в маленьком местечке неподалеку от Стратфорда-на-Эйвоне, которое тогда же таинственным образом исчезло с географической карты Англии".

К тому же "квилт" на родном языке писательницы означает, как известно, особый вид рукоделия: "лоскутное шитье". Случайно ли это?

И в довершение ко всему, на обложке английского издания книги, которое появилось в лондонском и нью-йоркском филиалах индийского издательства "Сигал букс" в том же 2006 году, интригующе значится: "Линда Квилт, при некотором содействии Ханса Магнуса Энценсбергера".

За разъяснением мы обратились непосредственно к Хансу Магнусу Энценсбергеру и, пользуясь случаем, попросили его как "мастера вымышленных имен", число которых, разоблаченных и неразоблаченных, доходит по некоторым подсчетам до сорока четырех, поделиться мыслями о роли псевдонима в писательском творчестве и о столь насущной в век интернета проблеме авторства и авторских прав на "интеллектуальную собственность".

И кто мог бы судить об этой книге более компетентно, чем Ханс Магнус Энценсбергер, который не только виртуозно переложил на немецкий и "Полный нонсенс" Эдварда Лира и пятнадцать "нравоучительных сказок" Беллока, но является и большим знатоком и ценителем своевольных характеров, о чем свидетельствуют его собственные книги.

Ханс Магнус Энценсбергер

Несколько замечаний относительно Линды и К°

Перевод с немецкого Натальи Васильевой

Для чего существуют псевдонимы? Наиболее простой ответ на этот вопрос известен каждому русскому и каждому немцу, не говоря уже о других народах. Псевдоним служит защитой от цензуры, юридических преследований, травли фанатиков. Но и тем писателям, которым не грозят политические репрессии, псевдоним дает определенную свободу. Он освобождает автора от давления рынка, который всегда склонен превращать его имя в своего рода trade mark, в некий фирменный знак, наподобие "кока-колы" или "мерседеса", даже в том случае, когда рынок не так уж велик. Стоит только писателю добиться определенного успеха, как от него ждут, что он начнет штамповать, по возможности, одну и ту же продукцию; издатель, критика, массмедиа крепко берут его, так сказать, под уздцы.

За псевдоним, разумеется, приходится платить. Неизвестный писатель будет, скорее всего, напечатан более низким тиражом и удостоится в прессе меньшим числом откликов. Но одновременно псевдоним дает возможность провести своеобразный эксперимент, проверить на практике, существует ли такая аудитория, которая судит о книге вне зависимости от маркетинга и не ориетируется только на списки бестселлеров и культовые имена? Мне представляется, что такая аудитория есть. (Когда-то я выпустил книгу под другим именем, под заглавием "Водяной знак поэзии", эта книга действительно обрела пятьдесят тысяч читателей, ПРЕЖДЕ чем один рецензент догадался, кто скрывается под псевдонимом. Для меня это было триумфом и доказательством того, что литература — это нечто большее, чем просто супермаркет.)

Было бы бессмысленно писателю брать псевдоним только для того, чтобы впоследствии его разгласить.

© Hans Magnus Enzensberger, 2013
© Наталия Васильева. Перевод, 2013

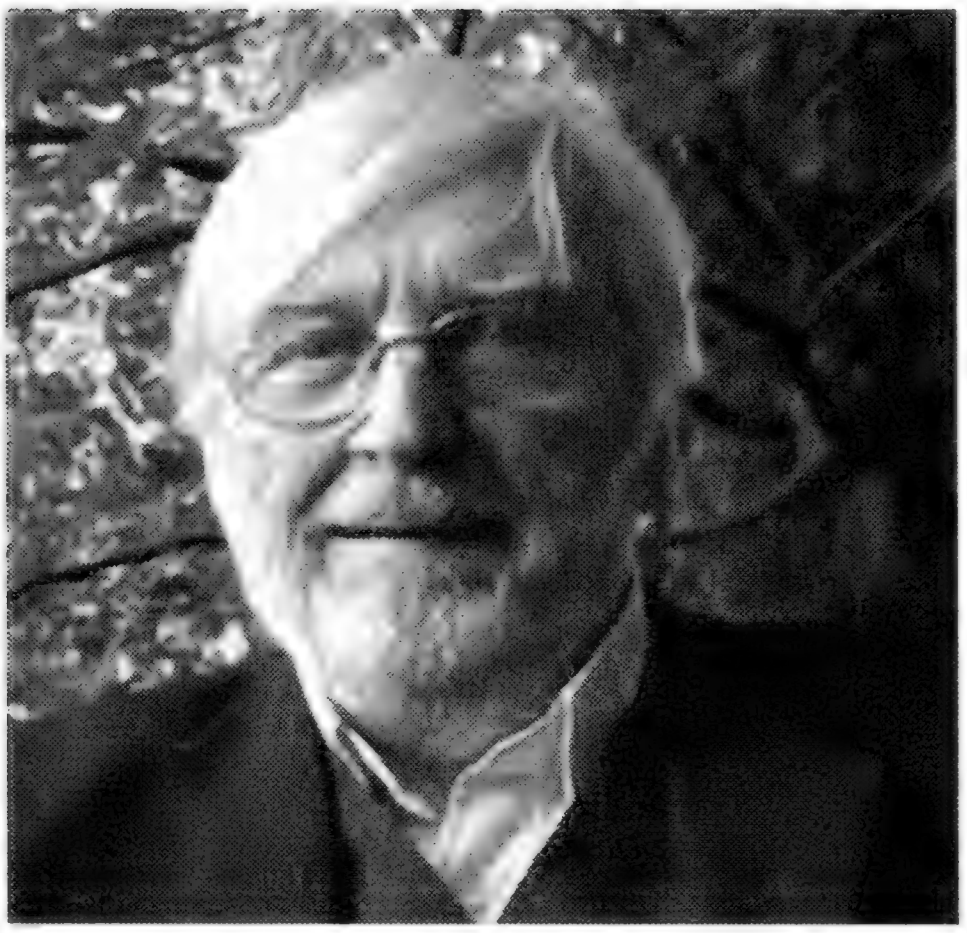
Что касается Линды Квилт, то тут не подлежит сомнению, что книгу свою она написала по-английски. (Немецкий перевод Райнхарда Кайзера опирается именно на этот оригинал.) Многое говорит и в пользу того, что автором книги была женщина. Мужчина-писатель выбрал бы, по всей вероятности, несколько иную перспективу.

Охотно признаюсь, что испытываю к английской литературной традиции, которой отдает дань и эта книга, особое пристрастие. В частности, к таким авторам, как Эдвард Лир, Хилэр Беллок, Гилберт Кит Честертон, в этой связи можно было бы назвать также и Пелема Гренвила Вудхауза или Нэнси Митфорд. Разумеется, все они писали о Британии, которой давно не существует и которая, вероятно, отчасти всегда была фикцией. Но разве нельзя сказать того же и о других писателях? "Обломов" столь же далек от всякого социального реализма, как Гоголь или Хармс... Кроме того, сознаюсь, мне по душе анахронизм: стремиться всегда идти в ногу со временем может только какой-нибудь бесхитростный простак.

Наконец, еще Платон утверждал, что поэты лгут. Он только забыл добавить, что это верно и в отношении философов. "Мировая душа", к примеру, была просто-напросто выдумана Гегелем, а Шеллинг вывел электромагнетизм из взаимоотношения Я и не-Я, не имея ни малейшего представления о физике...

Дело в том, что человеческая фантазия намного богаче того, что в состоянии предложить нам действительность. А о величайших поэтах прошлого мы и вовсе ничего не знаем. Гомер в паспортных столах не числился, и о создателе "Гильгамеша" тоже ничего неизвестно. Культ авторства — явление сравнительно новое, как, впрочем, и мания оригинальности. Да и само понятие "интеллектуальная собственность" было изобретено относительно недавно, в XIX веке. Хорошо, конечно, когда сегодняшние поэты, в отличие от Осипа Мандельштама или Сесара Вальехо, могут стихами заработать себе на кусок хлеба. И я бы лично не возражал, если бы все и дальше оставалось так, как есть. Но поэзия, подобно музыке, — феномен антропологического порядка. И в защите адвокатов, агентов и параграфов она особо не нуждается.

Бора Чосич



Записная книжка Музиля

Новая версия

Фрагменты

Вступление автора

Перевод с сербского Василия Соколова

Отвечая на вопросы "ИЛ" о мистификации

Литература, конечно же, — всегда мистификация, потому что она пытается исказить произошедшие события. И в наши дни, в период постмодернизма, это особенно заметно. Но в то же время литература — один из прекраснейших даров, врученных человечеству. Такие произведения, как "Попугай Флобера" или "Племянник Витгенштейна" дают нам новую картину искусственно созданной действительности в виде некоего занимательного фальсификата, демонстрируя то, что могло бы произойти, но не произошло в ходе известных событий. В результате этого само событие приобретает драгоценные черты, которые открывают нам глаза на то, что действительностей на самом деле много больше, чем мы полагаем.

© Бора Ћосић, 1989
© Василий Соколов. Перевод, 2013

Я неоднократно прибегал к этому методу, используя в собственных интересах тексты Пруста или Гюнтера Грасса. Так, в "Дневнике апатрида" я описал свои военные годы (1992—1995) языком героя Пруста, а "Новая встреча в Тельгте" (1994) представляет собой некий новый вариант книги Грасса. Тогда, в самом начале нашей несчастной войны на Балканах, меня пригласили в Венецию на встречу писателей, но я не смог туда поехать в связи с распадом Югославии — не сумел оформить новые документы.

"Записная книжка Музиля" родилась по иному, намного более веселому поводу, она выросла из желания представить многие события в европейской литературе в виде каламбура, написать что-то вроде сюрреалистической повести. Надеюсь, Бахтин одобрил бы мой карнавальный метод, ведь некоторые мои критики уже установили родство "Роли моей семьи в мировой революции" с теорией Бахтина. Но все мои рассуждения по этому поводу лучше всего изложены в дополнении к "Записной книжке Музиля", которое называется "Путеводитель".

Эта книга написана в конце восьмидесятых, так что в ней содержатся прямые аллюзии на вздымающуюся волну национализма в Сербии, как и на многие частные события, случившиеся в моей семье.

Триест, 1912...

1. О *причинах нервозности обыкновенного австрийского писателя*

ТОЛЬКО бы моя жена, в обычной жизни весьма внимательная женщина, не побоялась чем-нибудь помешать моей литературной работе, потому что, когда ей кажется, что она мне мешает, на самом деле она нисколько не мешает мне работать, но мешает мне ее опасение, что она каким-то своим вмешательством помешает мне работать! Постоянно думая о том, что она создает для меня неудобства, жена заставляет меня нервничать, и эта нервозность не дает мне возможности беспрепятственно продолжать работу над книгой, но она не понимает, что как раз ее беспрестанные разговоры о стремлении не мешать мне работать, вызывают у меня нервозность более сильную, чем любая другая нервозность, вызванная какими-либо неудобствами. Вот и теперь она, после того как я убедил ее в том, что она мне ничуть не мешает и единственное, что могло бы действительно помешать мне

работать, так это ее постоянные разговоры об этом, — так вот, она и теперь считает, что как раз эти разговоры и помогут мне сохранить душевное равновесие, несмотря на то что я ей самым спокойным тоном и без малейшего намека на нервозность объясняю, что в этот момент единственное, что может вызвать у меня нервозность, так это ее бесконечные разговоры о том, что она мне мешает, хотя вовсе и не желает этого делать.

Так что я уже долгое время не могу написать ничего, кроме эпизода, где она извиняется, что мешает мне, так как меня нервирует как раз то, что она передо мной извиняется. Мне кажется, что она, извиняясь за каждый обыденный мелкий проступок, пытается не впадать в нервозное состояние, полагая, что если она не извинится, то начнет нервничать, я же при этом моментально погружаюсь в свою привычную ежедневную нервозность, стоит ей лишь начать извиняться, тогда как без ее извинений я бы вообще не нервничал. Если бы Марта мешала мне молча, не замечая того, что мешает, я бы сумел вызвать в себе гнев человека, раздосадованного тем, что ему мешают, и это послужило бы мне неплохой темой на какое-то время, но поскольку она, а я постоянно ожидаю этого (тем самым предваряя свою нервозность), без конца извиняется за каждый пустяк, то я никак не могу не только описать наши сложные отношения, но и не в состоянии избежать этого, так что почти схожу с ума из-за этой нервозности! Человек, который не в состоянии что-то сделать, уже только потому начинает нервничать, что не может чего-то сделать. Но писатель, который не в состоянии описать состояние, в котором находится, впадает в невероятную, присущую только писателю нервозность, которую человек не пишущий просто не может себе представить.

Между тем Марта полагает, будто знает, что творится в моей душе, поскольку она моя жена, тогда как другие считают, что я, конечно же, не знаю, что творится в ее душе, несмотря на то что я — человек пишущий и обязан знать, что творится в душе каждого человека, хотя бы уже потому, что я писатель. Потому что писатель, в чем убеждена Марта, открыто демонстрирует всем, что творится в его душе, и я, будучи писателем, тоже не умею скрывать свои чувства, касается это литературы или всего прочего. В то же время я — какой-никакой писатель и могу познать любую душу, кроме души своей жены, потому что если бы я познал душу своей жены, то не смог бы жить с этой женщиной. А она может жить со мной только потому, что она абсолютно во всем и всегда меня понимает! К тому же она считает, что я подвержен этой вымышленной

нервозности, хотя и произвожу на всех впечатление человека, который никогда и ни из-за чего не нервничает!

Вот почему она полагает, что может рассуждать о моей нервозности как о повышенной нервозности, возможно, даже с угрожающими последствиями. Мне же кажется, что нервничает-то как раз она, но я воздержусь здесь от решительных высказываний, поскольку нервозность (или не-нервозность) каждого исходит непосредственно из чьей-то, в том числе и ее, души, а уж о ней я не имею никакого понятия. В этом и коренится мое непонимание ее не-нервозности, которую я все-таки считаю нервозностью, тогда как она абсолютно уверена в моей нервозности. Вот в таком постоянном понимании-непонимании проходит наша жизнь, которую она называет гармоничной, а я, как она полагает, исходя из выше разъясненной ситуации, исключительно нервозной. По ее мнению, гармонию нашей жизни не нарушает даже то, что я считаю свою жену нервной, к тому же она уверена в том, что нервничаю-то на самом деле я, даже если моя нервозность маскируется под некоторую особую не-нервозность, которую, как она утверждает, давно уже раскусила.

Марта уверена, что каждый мужчина есть личность нервозная, которая всячески пытается выглядеть не-нервозной, в то время как любая женщина, даже если она тотально не-нервозная и уравновешенная, стремится продемонстрировать некоторую свою нервозность, даже если она ей совершенно не свойственна! Потому что, как считает Марта, каждая женщина полагает, что без этой пусть кажущейся нервозности она ровным счетом ничего не значит в глазах мужского пола, в то время как мужчина, даже если он старается показать, что в нем нет никакой нервозности, всегда проявляет ее в присутствии женского пола, и слава богу, что проявляет!

В связи со всем вышесказанным вот уже длительное время я хочу зафиксировать эти факты нашей взаимно нервозной жизни как имеющие важное значение для изучения поведения людей, Марта же считает, что для меня нет ничего святого, даже "самого святого" в нашей взаимной нервозности, поскольку я стараюсь все это вставить в свою книгу. Марта уверена, что в книгу можно вставлять только не-святые вещи, те, что никак не связаны с обычными жизненными ситуациями, как, например, такими: двое живут вместе, но факт совместного проживания является для них лишь источником их неизменной взаимной нервозности. Я же уверен, что мысли Марты должны быть направлены совсем не в том направлении, что мои, даже в прямо противоположном, потому что,

если бы она думала точно так, как я, я бы вообще не смог думать, и, кроме того, если бы это ее/мое мышление было бы совершенно неразличимо, у меня не было бы повода вносить это в свою книгу.

2. Теперь вступает мой несчастный брат Георг – Джорджио

А Джорджио, похоже, вовсе и не твой, а мой брат, говорит она, потому как носится по Триесту как полоумный. Вот сегодня, например, он уже написал статью для “Piccolo della Sera”, дал уроки игры на пианино госпоже Норе Барнакль, мадемуазель Эмме Куцци и фройляйн Глобочник, потом побежал на встречу с Игнатием Галлахером в “Degli Specchi”, а теперь ему пора на репетицию в “Filarmonica di Trieste”, где он кому-то аккомпанирует, после этого он должен отнести розы баронессе Леониде Экономо, посетить доктора Джильберто Синагалью, который удалит ему зуб, отправиться на виа Донато Браманте к своей сопранистке, прямо с окровавленными губами и удаленным коренным зубом, расспросить у “Berlitz”, не найдется ли для него какой-нибудь работы на следующей неделе, ну и, конечно, когда он поднимется сюда, на Сан-Никола, 32, на третий этаж, он уже не в состоянии будет даже сесть за стол, вот он и хлебает этот мой проклятый суп, стоя в дверном проеме между двумя комнатами, а пот летит с него хлопьями, как с загнанной лошади! И тебя не раздражает, что кто-то в нашем доме ест этот несчастный суп не за столом, не пользуясь салфеткой, не позволяя себе ни минуты отдыха? Вот ты и написал бы о нем правдивый реалистический рассказ, о том, как обстоят у него дела, и об этой его нервозности, написал бы о брате известного писателя, который пишет обо всем, но только не о брате этого самого писателя! Если у писателя есть брат, пусть даже и такой непутевый, как твой, было бы правильно вставить этого брата хотя бы в один рассказ, пусть он и твой родной брат, вот если бы у меня был хотя бы наполовину такой дурной брат, о нем бы все уже давно читали роман в пятьсот страниц мелким шрифтом! Я вынуждена позволять ему стоять в дверном проеме, хотя прекрасно знаю, как тебя раздражает, когда кто-то в нашем доме ест стоя, а ведь похлебав на бегу мой какой-никакой суп, Джорджио должен немедленно мчаться на Моло Сан-Карло к синьору Мойше Канарутто! Как будто Мойше Канарутто в состоя-

нии поправить дела этого бегуна на короткие дистанции по этому несчастному портовому городу. И ты меня еще уверяешь, что эта беготня твоего брата вокруг Канарутто, доктора Синагальи и сумасшедшего ирландца Игнатия Галлахера, которому вообще нечего делать в Триесте, — все это вместе тебя нисколько не раздражает?! Эмма Куцци рассказала мне, что видела его однажды утром на виа Делла-Баррьеза в одной рубашке и в шляпе, а где он оставил другие части гардероба, ты можешь спросить у него сам. Разве это не подходящий сюжет для рассказа, который ты так хочешь написать, с тех пор как мы здесь поселились, где вообще-то нельзя жить, а вот там, где надо было бы жить, тебе никак не живется! Мы живем только там, где, по-твоему, жить хорошо, но как можно жить здесь, в этих проклятых портовых испарениях, я вообще думаю — хуже этого места в мире нет! И хоть бы ты использовал это место для описания всех этих испарений и твоего брата Джорджио, который носится по улицам без брюк, но ты считаешь, что для твоей книги будет куда интереснее описать пейзаж, в котором, как в истинном пейзаже, вообще нет никаких испарений, и брата нет, и никаких эпизодов без брюк тоже нет. Да ведь любой писатель, который живет в таком идиотском месте, в каком живем мы, может только мечтать увидеть такую сцену, в которой, помимо других, участвует и его родной брат со своей неуемной фантазией, которая куда фантастичнее фантазии самого фантасмагорического писателя, как австрийского, так и любого другого. Несчастная твоя мать Гермина и еще более несчастный отец Альфред, если учесть еще и его инженерский взгляд на вещи! Конечно, с таким инженерским взглядом, который ты унаследовал от отца, ты не в состоянии описать фантазерство Джорджио, которое, к сожалению, досталось ему от матери. Наверно, лучше было бы, чтобы Джорджио сел писать роман о себе, а ты бы взялся за свои политехнические эксперименты и изобрел бы какое-нибудь устройство для домашнего хозяйства, пусть даже самое неупотребимое! О, если бы хоть малая доля маминой фантазии досталась тебе и хоть немного папиного инженерского разума перешло к Джорджио! Но он фантазирует, не имея таланта, для того чтобы эту фантазию хоть как-то использовать в каком-нибудь искусстве, а ты, у которого таковой талант якобы имеется, ведешь себя как инженер, тебя ничто не волнует, даже тогда, когда стал бы беспокоиться и нервничать самый никчемный инженер-политехник! В каждой семье есть свои проблемы, но в абсолютно приличной семье дела обстоят хуже, чем в любой другой. Так что, похоже, — чем приличнее семья, тем хуже в ней дела, вместо того

чтобы было наоборот. Ведь каждая неблагопристойная семья старается выглядеть попристойнее, а в той, которая полагает, что она и без того пристойна, один начинает писать романы, что само по себе вроде и неплохо, а другой сын никак не может ни на чем остановиться, то на одно бросается, то на другое, а чем все это закончится — только наш дорогой Боженька знает!

Придется мне, видно, самой написать этот проклятый рассказ о твоем брате — "Мой брат Джорджио и его безумные гонки по городу Триесту в поисках удовольствий". Из чего следовало бы: от этих гонок, если отбросить отдельные их неудобства, он получает гораздо больше удовольствия, чем то, которое ты якобы получаешь, сидя за столом в своей комнате, где ты к тому же ничего не пишешь такого, о чем бы следовало писать! И это твое сидение будто бы неотделимо от состояния душевного покоя, без которого не может жить ни один автор, но я ведь вижу, что о душевном покое здесь не может быть и речи, потому что ты нервничаешь, как мало кто нервничает, хотя, глядя со стороны, можно подумать, что тебя просто ничто в мире раздражать не может! Джорджио ничуть не мешает ни то, что ему вырвали самый большой зуб, ни то, что он должен бежать с цветами к госпоже баронессе, а у тебя никогда ничего не болит, тебе всегда всего хватает, хотя, правда, я никогда от тебя не слышала, что у тебя ничего не болит и что тебе всего хватает, но ты и не говорил никогда, что получаешь от этого удовольствие. Я бы, например, если бы у меня никогда не болела голова, хвасталась бы перед всеми — надо же, вот у меня никогда не болит голова, а ты — ни слова ни о головной боли, которая тебе незнакома, ни о том, что у тебя никогда не болел ни один зуб, который болит куда сильнее, чем что-либо другое в организме человека! К сожалению, мир устроен так, что тому, у кого чего-то нет, то, что у него этого нет, кажется ему совершенно нормальным, а если ему что-то мешает, он на это что-то не обращает внимания, несмотря на все неудобства, которые могут даже испортить человеку всю жизнь. Но раз уж ты настолько счастлив, что тебе ничто не может испортить жизнь, то хоть признайся в этом, написав небольшой рассказ под названием "Мне ничего не портит жизнь" и не заставляй меня постоянно думать о том, что тебя все-таки в жизни что-то огорчает, да только я никак не могу догадаться, что же такого неприятного было в твоей жизни! Каждый писатель имеет право скрывать часть своей личной жизни, но то, что писатель скрывает почти всю свою личную жизнь от собственной жены, — это уж нечто совершенно невероятное для писателя!

3. *Мое отношение к возникшей в результате этого ситуации*

Я просто не хочу расстраиваться из-за кого-то, кто живет так, или иначе — то есть так, чтобы мне из-за этого приходилось бы расстраиваться — вот я и не расстраиваюсь! И если уж этот кто-то, пусть даже мой родной брат Джорджио, не расстраивается из-за того, как складывается его собственная жизнь, то почему я, несмотря на то что прихожусь ему родным братом, должен расстраиваться из-за его образа жизни и из-за того, что его это — совершенно очевидно — нисколько не расстраивает? Вот что я пытаюсь объяснить профессору психиатрии, хотя лично у меня нет никакой потребности разговаривать с ним как с профессором этой науки с пьяцца Гранде, но я знаю, что у кого-то есть немало оснований поговорить спокойно и обстоятельно с этим самым профессором, поговорить без этой своей нервозности, а в результате я оказываюсь в ситуации, весьма привычной для каждого такого профессора: у него нет никакой нужды беседовать со мной, он даже не обращает никакого внимания на мои попытки описать несчастного другого человека, для которого все это, на мой взгляд, крайне важно, вместо этого профессор решает изложить мне свою личную проблему возникшего невроза, который вызвал не кто-нибудь, а я своим вторжением, рассказывая о чужой нервозности, как о своей собственной. Он уже сыт по горло такими лживыми нервозными идиотами, которые сами не нервничают и не впадают в нервозность по всякому поводу, а только волнуются по случаю возникновения нервозности у совершенно посторонних людей, которые на самом деле нервничают куда меньше, чем это кажется другим людям! Если уж кто и взаправду нервничает в этом сумасшедшем городе и если уж у кого и есть причины то и дело впадать в истерику из-за невыносимой нервозности окружающих, то это именно у него, у профессора, который вынужден выслушивать все эти глупости, таращась в угол собственного кабинета и нисколько не задумываясь (уж это-то я точно вижу!) над всеми теми глупостями, которые я ему выкладываю. Потому что если бы он все это выслушивал, то его нервозность достигла бы такого уровня, что он начал бы резать и убивать своих соседей, а так, отключив все свои чувства, он разве что только слегка нервничает из-за того, что не слушает меня, хотя, будучи профессором в своей науке, обязан выслушивать, что именно меня так мучает и почему я к нему заявился. Он поневоле исходит из того, что любой человек, появившийся у него в кабинете,

не имеет никаких проблем и нисколько не нервничает, а того, кому действительно следовало бы явиться к нему по поводу своей повышенной нервозности, сюда доставят только связанным толстенной веревкой. Тут лично я вынужден согласиться с уважаемым профессором, потому что мой случай как раз такого же рода, поскольку я, нисколько не желая этого, нервничаю из-за другой личности или многих других лиц, которые не только вообще не нервничают, но и не подозревают, ради чего я, не имеющий к ним непосредственного отношения, нервничаю исключительно из-за них.

Между тем профессор Копросич сразу предупреждает меня, чтобы я не вздумал направлять к нему своего брата Джорджио, поскольку он во всех подробностях уже оповещен о всем произошедшем с ним — как об удаленном коренном зубе, так и о той его прогулке по городу в рубашке и в шляпе, и пусть эти его прогулки и коренные зубы остаются там, где они были, поскольку профессор во всех этих делах не только не намерен разбираться, но и вообще слышать о них не желает! Пусть Джорджио продолжает обучать наших дам сонатам Клементи, что само по себе достойно всяческой похвалы, но он должен прекратить писать всякие гадости в “Piccolo della Sera”, критикуя психоанализ, этот исключительно гуманный метод, и что профессор Копросич (заверяю вас!) противник любого вторжения в интимную жизнь человека в каком бы то ни было медицинском учреждении, как нашем, так и иностранном! И тут мне вдруг захотелось спросить его, вмешался ли профессор хоть раз в интимную жизнь человека, хотя я прекрасно понимал, что интимная жизнь нашего согражданина Джорджио интересует его гораздо меньше, чем интимная жизнь любого другого обитателя этого непростого города.

Но в эту минуту в дверях появилась брюнетка в очках, и доктор, как только она проскользнула в другую комнату, сказал, что эта особа — его правая рука и что без этой сотрудницы, докторши Клариссы, ему трудно было бы вести свое дело.

4. *Кларисса Тимида*

Нервные люди, которые ждут от Клариссы хоть какой-то помощи, боятся как раз того, что они боятся, и именно из-за этого нервничают, Кларисса же сама боится этих уж больно нервных пациентов, без них она не была бы такой боязливой и нервной, но в то же время она боится и своего профессора,

который в любой момент может спросить ее, как обстоят дела у ее нервных пациентов и нет ли каких-либо тревожных перемен на этом фронте? К тому же следует помнить, что профессор держит ее в качестве ассистентки, необходимой для того, чтобы в тиши своего кабинета на пьяцца Гранде он, нисколько не нервничая, мог бы продолжить написание толстого труда о нервозном характере современного центральноевропейского (а в первую очередь триестского) гражданина, который, нервничая, тем не менее не желает искать спасения в его науке, призванной бороться с любой нервозностью! Нервные люди боятся предъявлять свою нервозность профессору и даже его помощнице, а она боится, что пациент именно к ней и обратится, так что каждодневный страх витает здесь не только в кабинете профессора, но и в приемной — вот где можно было бы набрать материала для десятка толстенных докторских томов, а не только для того единственного, который доктор как раз из-за обилия материала никак не может завершить!

Хуже нет, когда для книги накоплено материала гораздо больше, чем следовало бы, потому что в таком случае и сам автор этой, еще недописанной, книги, не знает, что именно из этого материала вставить в книгу, а что не вставлять, и начинается: лучше вот это вставить, нет лучше то, и такое ни к чему хорошему не приводит, только к авторской нервозности, вызванной нерешительностью.

Но сегодня в приемной может случиться что-то поинтереснее, чем то, что случалось в другие посещения. Если уж я здесь оказался, то мог бы этой девушке, которая, кроме очков с жуткими диоптриями, ничем примечательным не отличается, так вот я мог бы этой девице пересказать какой-нибудь свой сон, и посмотрим, что в результате получится: наверное, она захочет мне, как писателю, пересказать свой сон, и что я тогда буду делать с тем, что она мне расскажет? Вдруг выяснится, что в этих ее снах нет ничего, кроме того, что происходило с ней наяву? Мне лично абсолютно неинтересны чьи-то мечты или разного рода приключения, которые люди рассказывают друг другу, означают они только одно: их сновидения. Мечты это или приключения, я не вижу никакой существенной разницы между этими повествовательными жанрами. Значит, Кларисса просто мечтает, когда рассказывает о том, что с ней якобы приключилось, а все ее сны представляются мне рассказом о том, что с ней на самом деле случилось.

Следует учесть и то обстоятельство, что на горизонте Клариссы появился некий А. Г., сразу же объявивший ей, что он не должен был появляться на ее горизонте, и потому его появ-

ление ровным счетом ничего не должно для нее значить. Но именно из-за этих его слов в сознание Клариссы закрадывается мысль о том, что появление А. Г. на ее горизонте — весьма значительное событие в ее жизни, и тогда начинается мучительное гадание — значительное это событие или незначительное, и если оно значительное для нее, то каково оно для него, к тому же слова А. Г. о том, что его появление на ее горизонте ничего не должно для нее значить, становятся для нее исключительно важными. Люди, а в особенности женщины, в течение жизни переживают различные кризисы, и только тогда, когда появляются внешние приметы этого кризиса, только тогда та или иная женщина начинает понимать, что у нее был внутренний кризис. Женщина даже не понимает, что она переживает кризис, пока он как-то не проявится внешне, но как только этот кризис вырывается наружу и его замечают другие люди, вот тогда только она понимает, что с ней что-то происходило и еще продолжает происходить. Человек вообще не может существовать без какого бы то ни было внутреннего кризиса, потому как что́ это был бы за человек, если бы он всю жизнь прожил бескризисно? В кризисе, будь он внутренний или внешний, проходит большая часть человеческой жизни, а тот ее маленький кусочек, прошедший без всякого кризиса, при ближайшем рассмотрении вообще не похож ни на какую жизнь. Ведь каждый из нас должен пережить пусть даже совсем крошечный кризис, а когда этот кризис вдруг заканчивается, у нас появляется возможность, именно потому что он закончился, обрести новый, возможно более серьезный! Потому что как только человек решит какую-нибудь проблему, он тут же задает себе абсолютно человеческий вопрос, по какой причине этот кризис завершился, и на самом ли деле он завершился, или это ему просто так показалось, ведь человеку свойственно заблуждаться как по поводу своего кризиса, так и по поводу остальных кризисов. И когда он все это обдумает, взвесит, ему становится жалко расставаться с этим своим кризисом, потому что после его завершения он не только не стал счастливее, но это еще и прибавило ему беспокойства! Человек нянчится со своим кризисом, словно с малым ребенком, и если все эти кризисы вдруг исчезают, то наступает момент, когда у человека вдруг начинается такой кризис, который куда сильнее, нежели тот, предыдущий. Люди всегда стараются держаться того, что у них было, даже если то, что у них было, хуже всего того, что только можно себе представить, а когда они от этого наихудшего избавляются, возникает вопрос: а вправду ли то, что сейчас им кажется лучшим, на самом деле лучше того худшего, что было перед этим, и мож-

но ли вообще точно определить, что для человека лучше, а что хуже?! Есть множество людей, которые совершенно уверены в том, что то худшее намного лучше лучшего только потому, что это было прежде, а прежде было намного лучше, и потому его ни в коем случае не надо было улучшать!

6. *Появление и описание параллельной книги, которую я пытаюсь писать параллельно с той, которую пишу сейчас*

Замечаю, что речи этого доктора психологии кажутся весьма умными, даже тогда, когда иной раз он по непонятным мне причинам ляпнет что-то на первый взгляд совершенно глупое, или даже безумное, но это, похоже, и есть его особый метод вести глупо-умные или идиотски-нормальные разговоры на любую тему. Потому что если бы он говорил только умно или только нормально, то в процессе этого умно-нормального общения его незаурядный ум и нормальность выглядели бы не просто чем-то ненормальным, но и безумным, так что он именно по этой причине добавляет к своим умным разговорам немножко глупого идиотизма, точно так, как с помощью соли и перца сдабривают пищу. Я все время прислушиваюсь к его разговору со мной в только что изложенной манере и задаюсь вопросом, какая часть этих разговоров относится ко мне или мне предназначается (глупо-безумная или, что было бы губительнее для меня, умно-нормальная часть разговора). Не прерывая разговора, он неотрывно рассматривает мое лицо, стараясь понять, что именно в его речах привлекает мое внимание (глупо-безумное или умно-нормальное), так что я вынужден напрягать все силы (из какого-то мне самому непонятного упрямства), чтобы ненароком не показать профессору, какая часть его разговора мне больше нравится. Это вызывает у него какую-то (возможно, и привычную) нервозность, вероятно, ему кажется, будто я легкая добыча, и потому стоит ему только начать свою лекцию о том да о сем, как я моментально ухвачусь за умно-нормальную ее часть, и вот тут-то ловушка и захлопнется. Но поскольку я сразу начал болеть за бредово- ненормальный способ разговора, понимая, что за этой бредовой манерой разговора скрывается такое же безумно-ненормальное содержание, то старался даже краешком глаза не обнаружить свои симпатии, и доктор внезапно решил, что на меня воздействуют именно эти его разговоры в

глупо-ненормальном стиле, да он и прежде уже столько раз убеждался в том, что его нормально-умная методика вовсе не нормальна и не умна!

Так что он начал заметно волноваться и меняться на глазах, а в результате и я, который сначала легко распознавал, что в этой лекции глупо, а что умно, что нормально, а что — ненормально, начал волноваться, и лишь моя врожденная осторожность не позволяла мне попросить его, чтобы он говорил со мной только глупо и безумно, на что я и настроился с самого начала.

Теперь уже ясно, что умному человеку (каковым я себя считал) можно помочь только безумными речами, равно как с безумцем любой нормальный доктор говорит нормально, в этом как раз и кроется вся суть этой исключительно необходимой человечеству медицинской специальности.

Я пытаюсь (в основном безуспешно) объяснить своему доктору, что пишу книгу, в которой стараюсь представить некую параллельную книгу, о которой и говорится в моей книге, но этого никто не замечает, так как содержание параллельной внутренней книги совпадает с содержанием основной книги, в которую эта вторая и входит. По мне все это совершенно логично и вполне нормально, и я полагаю, что в любой написанной (и даже в еще ненаписанной) книге существует нечто параллельное и существует так же естественно, как существует сам принцип параллельности, хотя читатель в своем нервическом стремлении как можно скорее дочитать то, что читает, не замечает существования этих двух книг, а видит только одну — ту, которая далеко не так интересна, как та, вторая. Даже если сюжет параллельной книги абсолютно схож с сюжетом основной книги, та, другая, то есть параллельная, всегда интереснее той, непараллельной, которую читатель только и замечает. Потому я и решил в ходе своего повествования постоянно подчеркивать, что именно чему параллельно, и эта параллельность кажется мне гораздо значительнее того, благодаря чему эта параллельность вообще существует.

К сожалению, доктор просто не в состоянии понять, как это вообще возможно, чтобы в одной и той же книге, в которой происходит какое-то действие, может существовать еще одна, такая же, как бы с параллельным сюжетом, которая абсолютно схожа с той, предыдущей, но для меня эта вторая книга более дорога из-за своей параллельности, которую я же и придумал. Вероятно, у него голова раскалывается, когда он меня слушает, он непрестанно массирует свои усталые виски, но в этом не виноваты ни я, ни моя параллельная книга, которую я поместил в эту непараллельную, а виновато его жела-

ние заняться человеческой психологией, то есть одной из самых сложных человеческих наук. Но какой бы тогда он был доктор и какая бы вообще была эта наука, если бы она не вызывала головную боль? В основу каждой науки, и в первую очередь той, которая касается человеческой головы, в основу научности этой науки всегда заложен огонь в глазах и боль в затылке, и тот, у кого глаза горят и боль пронзает затылок, с огромным энтузиазмом кидаются что-то исследовать, но ни одно исследование не проходит без некоего реального сопротивления этому исследованию, а выводы, возникающие в такой исследовательской голове в процессе исследования всегда драгоценны.

И вместо того чтобы из этой своей головной боли извлечь хоть какую-то пользу в исследовании меня, у которого голова вообще никогда не болит (потому что я всего лишь придумал, как в одной и той же книге написать две абсолютно одинаковые книги), — вместо того чтобы наслаждаться тем, что у него глаза горят, а в темечке и еще где-то что-то эдакое происходит, он, сидя передо мной, хотя я на него смотрю не отрываясь, наливает себе сироп из весьма сомнительного, черного флакончика, и мне эти его манипуляции с лекарствами сильно мешают излагать содержание моей еще ненаписанной книги. Мне это действительно сильно мешает, и вообще я оказался в довольно глупом положении, я, пациент, сижу на приеме у господина доктора и при этом вдруг замечаю, что ему очень плохо, в то время как мне хорошо, даже лучше некуда! Теперь мне остается только в своей двойной книге описать этого доктора, у которого болит голова, когда он разговаривает со мной обо мне, поскольку я сам пришел к нему с единственной проблемой, рассказать, что у меня голова никогда не болит. Я где-то прочитал, что отсутствие головной боли может свидетельствовать о том, что в этой голове что-то не в порядке, и господина доктора, признаюсь, это очень заинтересовало, так что он начал рыться в каких-то мне не известных книгах и наконец объявил, что ничего такого нет ни в одном из доступных ему справочников, и поскольку это обращение к книгам никаких результатов не дало, на него стали накатываться волны его ежедневной головной боли, пик которой, к сожалению, всегда приходится на время приема пациентов или тогда, когда он начинает думать о том, что вот сейчас к нему заявятся пациенты.

Жизнь доктора без пациентов — это нечто совершенно иное, о такой жизни можно только мечтать, но та же самая жизнь — с одним единственным пациентом — мгновенно превращается в настоящий ад, хотя бы потому, что этот пациент

нагружает доктора проблемами, которых у него без этого самого пациента никогда бы не было! Доктор психологии, по правде говоря, и становится таким доктором исключительно для того, чтобы у него возникали эти проблемы, но он всегда полагает, что эти проблемы в несколько смягченной форме могли бы у него появиться и без пациентов, которые ему, как доктору, создают такие проблемы, которые никак не входили в его планы, а это мешает ему иметь те проблемы, которые он, как обычный человек, мог бы иметь без всякого участия совершенно посторонних пациентов. В результате жизнь такого доктора превращается в ад, так как пациенты втягивают его в совершенно неожиданные для него проблемы, а на решение тех проблем, которые он хотел бы видеть в качестве своих собственных проблем, у него просто-напросто нет времени!

Весь этот кошмар и вся эта запутанная проблематика предстает перед моими глазами, глазами его пациента, и вызывает у меня неприятные ощущения, правда, я мог бы включить в свою книгу (и в основную, и в ее внутреннюю, параллельную версию) и доктора, и его проблемы, которые он передо мной выкладывает в самом что ни на есть обнаженном виде. К тому же я подумал, что он разыгрывает весь этот спектакль про свою голову с твердым и заранее спланированным намерением продемонстрировать мне, как можно использовать человеческую голову в тот момент, когда она у него заболит, ведь не может же она ему служить всю жизнь без боли и, соответственно, без всяческих проблем! Голова, которая никогда не болит, вовсе никакая не голова, а та, что болит хотя бы время от времени, только она и может считаться головой нормального, здорового человека. Медициной давно доказано: то, что никогда не болит, само по себе свидетельствует, что именно здесь следует воспользоваться скальпелем и установить, что за гадость там скопилась, пусть там внутри и никогда ничего не болело. Даже если бы я прослушал популярную лекцию на тему "Что сделать, чтобы заболела голова", то даже в такой действительно нужной и полезной лекции я бы ничего не понял, следовательно, ни мне, ни моей никогданеболящей голове помощи ждать неоткуда!

7. *Свежие вести из* Вены

Австрийский народ в один прекрасный момент своей истории решил осознать себя как австрийский народ, и над этим

вопросом сразу начал работать специальный комитет по осознанию австрийского народа как такового, несмотря на то что идея создания этого комитета принадлежит вовсе не этому комитету, она была рождена в самом народе, который осознал себя как народ, а не в комитете, который еще и не думал осознавать себя как таковой комитет! Тем не менее его члены провозгласили, что, несмотря на их членство в этом комитете, они не ощущают себя членами какого-либо комитета, а являются таковыми исключительно для того, чтобы определять развитие и зафиксировать понимание того, что сам австрийский народ осознал себя народом, а они, то есть мы, наш комитет, мы ничего не значим, а только служим своими слабыми комитетскими силами такой значительной внекомитетской идее самого народа, осознавшего себя народом. Можно сказать, что народ, который самоосознал себя, функционировал бы еще лучше, если бы у него не было никакого комитета по управлению своего функционирования, но ведь не существует ничего такого, стремящегося к успеху, у чего не было бы хоть одного порожденного им самим препятствия, и вот таким препятствием и является наш комитет, который прекрасно понимает, насколько он мешает народным начинаниям, вместо того чтобы помочь им! Между тем народное начинание, которое не встречает никаких препятствий, не является начинанием, а то начинание, на пути которого встречается хоть одно малейшее препятствие в образе некоего комитета (который номинально это начинание активно поддерживает), становится подлинным начинанием, и тогда люди из самой что ни на есть народной среды получают право стучать кулаком по столу и право высказывать комитету свое мнение, которое, как ни странно, ничуть не отличается от того, что высказано ранее каждым членом этого комитета задолго до того, как люди принялись стучать кулаком по столу! В этом препирательстве, которое вовсе не является никаким препирательством, а, напротив, поиском согласованной позиции, в этом гораздо больше смысла и пользы, нежели в сопоставлении различных и даже прямо противоположных суждений, а здесь один говорит одно, а другой — все то же самое, и в этом противопоставлении одного и того же одному и тому же можно и повысить голос и даже вступить в горячие споры, поскольку мое то же самое было высказано гораздо раньше, чем другое то же самое, а никак не наоборот!

Таковы были первые шаги нашего комитета по провозглашению уже неоднократно провозглашенной нации, но в результате того, что комитет начал работать как-то спонтан-

но, и вся наша нация начала как-то спонтанно ощущать себя нацией, несмотря на то что она существовала как нация уже несколько столетий. Ни одна нация, существующая столетия, не имеет права на существование как нация, если за все эти века она не воспринимала себя как нация и, что самое главное, не обрела названия как нация, это и решил устранить наш нынешний комитет, который принялся провозглашать и представлять повсюду нашу нацию. Идея комитета состояла в том, что он являет собой нацию в миниатюре, и в своей комитетской деятельности будет совершать то, что совершает большая нация, только в несколько меньшем масштабе. Потому что иначе комитет, начиная с первого своего заседания, не знал бы, чем ему заняться, если бы перед ним в качестве модели не было бы того народа, который и дал ему идею создания комитета. Следовательно, комитет и представляет себя как комитет, который ничем иным и не занимается, кроме как тем, чем занимается сама нация, если бы она была сведена к таким микроскопическим размерам, как комитет, и такому комитету намного легче рассматривать себя как целую нацию, только в сильно уменьшенном масштабе. Именно в этом и состоит разница между всей нацией и ее комитетом, поскольку нация несоразмерно велика, а комитет практически несообразно мал. Так и возникла спасительная идея управления народа самим собой путем превращения его в единый австрийский комитет по разрешению собственных австрийских вопросов, ведь в этом случае теряли бы смысл любые другие народно-национальные вопросы, кроме того вопроса, который бы этот комитет единодушно решал, демонстрируя свою комитетскую монолитность. Вообще-то в классическом определении комитета отсутствует понятие комитета, который смог бы охватывать своим влиянием весь народ, который комитету доверил бы собой управлять, но, в пику этому положению, народ, превращенный в единый самодостаточный комитет, числом своих членов равный числу жителей данной нации, был бы совершенно иным, и в этом случае утихомирились бы все страсти, все соперничества и подозрения со стороны не состоящих в комитете лиц или ожидающих со стороны этого комитета каких-то решений; комитет, включающий в себя всю нацию — вот формула, которую мы предложили на первом своем заседании при абсолютно тайном голосовании, отлично сознавая, что подобным решением он уничтожает себя, можно сказать, в зародыше, то есть путем ограничения полномочий своего состава метафорически подчеркивает неизмеримость своего народа. Комитет, к сожалению, также не что иное, как

метафорическое явление, потому что у человека нет ни малейшей охоты жить, постоянно что-то пересказывая и непрерывно что-то с чем-то сравнивая, и ни в каком комитете он не нуждается, даже в том, который полагает, что представляет интересы всего народа. Комитет — такая структура, которая, существуя как комитет, не ставит перед собой никакой задачи, кроме той, чтобы быть народом, пусть и не входящим в комитет, и старается добиться того, чего бы народ без этого своего комитета никогда бы не добился. Народ без комитета — одно, а народ с комитетом — вовсе не тот же самый народ, поскольку при наличии комитета он сублимируется в супернарод и супернацию.

Но, согласитесь, нечто большее трудно представить себе как часть меньшего, именно над этой проблемой работали те члены комитета, чья политехническая специальность оказалась вдруг востребованной, хотя раньше считалось, что политехника ко всему этому не имеет никакого отношения. Выяснилось, однако, что настоящие специалисты не должны включать в свою работу ничего, связанного с их специальностью, но будучи представителями самых разных специальностей, члены комитета должны продолжать работать над тем, над чем они трудились в рамках своей основной — политехнической, лингвистической или, например, психологической профессии. Без этой последней практически невозможно себе представить деятельность нашего комитета, и наверняка комитет должен был в первую очередь заняться направлениями развития психологии в новом австрийском обществе таким образом, чтобы психологическая наука могла заняться исследованием работы комитета, который в своей повседневной жизни руководствовался всеми ее научными рекомендациями. Именно это и показалось интересным нашему триестскому доктору Артуру Копросичу, и не потому, что комитет чем-то заинтересовался или выступил в поддержку науки, а потому, что вопреки всем ожиданиям он выступил в поддержку не-науки! Комитет как бы специально избрал такую любительскую, не-научную позицию, основываясь на том, что положение научного приверженца какой-либо науки не приведет ни к чему хорошему, а только к еще одной точно такой же сомнительной науке. Каждая наука провоцирует (комитет либо не-комитет) на ненаучное рассмотрение науки, потому что только при таком рассмотрении становится понятным, сколько в ней самой как в науке еще неизученного, в связи с чем становится очень легко заявить, что она наукой вовсе не является. Таким образом, наш комитет полагает, что к любому явлению в обществе (будь то

даже и психологическая наука Австрии) следует подходить с совершенно неожиданной стороны, о какой эта самая наука даже не подозревала. И в этом есть самая уязвимая часть научности, которая, даже если бы ее и защищали, продемонстрировала бы абсолютное бессилие и невозможность воспрепятствовать столь искусному проникновению комитета в эту самую науку. Если кто-то решит исследовать в мельчайших деталях что-то, похожее на психологическую науку, то он придет к выводу, что нет такой (даже и наипсихологичнейшей) науки, которая смогла бы защититься от любых, пусть даже демонстративно ненаучных и абсолютно любительских исследователей этой науки!

Путеводитель

В "Записной книжке Музиля" рассказана история, частично Музиля, частично моя собственная, но подана она таким образом, будто Музиль живет в Триесте по адресу, где в действительности проживал Джойс. Контакт квази-Музиля (а в особенности генерала) с психиатром — описание моего собственного опыта, приобретенного два десятка лет тому назад, а "его" сопротивление и ироничные комментарии, касающиеся практики психоанализа, возникли благодаря моим собственным схожим ощущениям в упомянутый период, хотя кое-что из учения Фрейда — Лакана угадывается во многих моих рукописях. Гораздо позже я узнал о деталях встреч Юнга с Джойсом, то есть моего квази-Музиля из этой "Записной книжки". Так или иначе, мне очень понравилась сатирическая романеска Джойса "о докторе Тра-ла-ла из Вены, которого не следует путать с доктором Тра-ла-ла из Цюриха". Строки Джойса я обнаружил в тексте Томаса Кована о "Поминках по Финнегану", романе, героиня которого Анна Ливия Плюрабелле была списана с жены Свево. Поэтому Итало Свево включается во всю эту путаницу, а "Записная книжка Музиля" пересказывает сцену примерки смирительной рубашки отцом героя "Самопознания Дзено". Дзено безумен настолько, насколько и Свево (каждый писатель волен быть в своих писаниях иным, нежели он есть на самом деле), и безумен к тому же "наследственно", ведь безумным в романе был его отец, которого

"лечили рубашкой" в клинике Триеста. У Джойса, "не безумного", каким он оставался только в собственных разнообразных кошмарных видениях, была слабоумная дочь, и это "семейное слабоумие" стало поводом для его многократных, "всегда безуспешных" бесед с Юнгом. Дочь Финнегана Изабелла, Осси, Изольда, а таким образом и Лючия, слабоумное дитя Джойса, описаны так "профессионально", что Кован говорит: "Каждому, кого интересуют взаимоотношения между нарциссизмом и шизофренией, будет полезно изучить образ Иси. Сам Джойс пережил кризис с femme inspiratrice[1]". Именно такой диагноз поставил ему Юнг. Из всего этого вырастает абсолютно новый роман, отличающийся тем, что в нем "происходит действие, которое не прибавляет знания, и знание не вызывает в нем действия", как сказал Джеймс Хиллман.

Брата Джойса звали Станислав, его имя прославилось благодаря переписке братьев, а одного из сыновей Джойса назвали Джорджио, отчего и появился Джорджио, брат моего Музиля из Триеста, которого я поселил там в 1912 году, равно как и себя, реального, в 1988 году, во время написания "Записной книжки", поселил в Ровине. (Кстати, у Роберта Музиля был племянник, носивший ту же фамилию, звали его Бартоломео, только он работал поваром в семье богачей, проживавших в Ровине на Пунта Коренте.) Я, "безбратный", да и не особо желающий иметь брата, захотел одарить писателя Музиля настоящим братом, нечто вроде позитивного антипода, и долго размышлял, каким он должен быть, пока во время поездки в Загреб не увидел в доме своих друзей давнего знакомого, стоящего у косяка, и так, стоючи, поедающего суп. Его, похожего на вудиалленовского недотепу, в загребском обществе все знали как симпатичного дилетанта (как аккомпаниатора, аниматора, синхронного переводчика, но прежде всего как дамского угодника), принимающего участие во всем и всегда все свои дела доводящего только до середины. Такой человек был просто необходим, чтобы сломить железную дисциплину Музиля, выставить ее на всеобщее обозрение и поставить под сомнение.

После этого я, продолжая вольготно обращаться со своими героями, позаимствовал также Игнатия Галлахера из собрания писем Джойса, подготовленного Ричардом Эллманом, в то время как другие фигуры, действующие в Триесте, явились мне из "Praktischer Wegweiser durch Dalmatien" за 1911 год. Раз уж в этом "Путеводителе по Далмации", изданном в 1911 году в Вене, можно было разместить часть переписки Джойса того времени, то

1. Женщина-вдохновительница (*франц.*).

почему в моей книге, написанной семьдесят лет спустя, не прочитать жизнеописание другого писателя, который вообще никогда не жил в Триесте. Доктор Копросич лечил отца Свево, героя книги о Дзено, так что я имею полное право предполагать, что он не отказал бы в услугах и другим особам, которые, как я считаю, тоже могли бы там оказаться.

Генерал Штумм фон Бордвер, фигурант огромной книги Музиля, и в то же время главный герой "Записной книжки Музиля", сворачивает с запланированного пути в Линц и прибывает в Триест, где, помимо задуманного им привлечения Музиля к работе в их идиотском суперавстрийском комитете, вещает по кофейням и в приличных обществах о пробуждении народа австрийского, читает лекции по этой проблеме, а заканчивает в смирительной рубашке, той самой, что описал Свево. Позже я узнаю из книги Магриса о Дунае, что в Линце "весьма высок процент нервных заболеваний среди молодежи", а также что именно здесь покончил жизнь самоубийством меланхолический писатель Адальберт Штифтер. В дунайские волны "бросилась его приемная дочь", а сам он "пребывая в ипохондрическом кризисе и страдая от невыносимой боли, ускорил собственный уход с помощью лезвия бритвы ". Так говорится в метафизическом путеводителе "Дунай" Клаудио Магриса, который сам был родом из Триеста. Адальберт Штифтер не раз упоминается в "Истории немецкой литературы" Фрица Мартини, но только косвенно: кто-то "писал как Штифтер", или образы того и того писателя "перекликаются с образами Штифтера", или что тот или иной пассаж у этого и того писателя "напоминают Штифтера". Таким образом, меланхолия Штифтера послужила прозорливым предвестником того, что его имя будут вспоминать лишь в сравнении с отличительными чертами других, возможно, таких же неуравновешенных литераторов с замутненным сознанием. Иначе говоря, Магрис прославлял Линц (в котором "после всего" мечтал жить Гитлер) как город безумцев, а я, не подозревая об этом, вслед за Магрисом сделал таким Триест. Потому что только в безумном городе могла родиться идея распахнуть ворота сумасшедшего дома, как это сделал Базалья. "В повести 'Турмалин', одной из жемчужин творчества Штифтера, — пишет Магрис, — почти сошедшая с ума девушка пишет пространные тексты, не осознавая того, что она пишет, олицетворяя невероятную тупость, источаемую высшими кругами интеллигенции". Возможно, многие из нас пишут, не осознавая того, что они понаписали, как в некоторой степени это было и с самим Магрисом, и мне очень симпатична эта тупая девушка из "высших кругов интеллигенции", возникшая невесть откуда. Кстати, Дунай в его понимании был

притоком, а не главной рекой (главной у него, естественно, стал Инн), по нему можно было доплыть до Мирны на Истрии, а Мирна, по сути, была "Хисаром, рукавом Дуная", именно по нему "в Адриатическое море проплыл корабль 'Арго', возвращавшийся из Колхиды". К. М. списал это из задарской книжечки Гульельмо Мениса, изданной в 1848 году. Европа тогда бунтовала, а Гульельмо занимался морем Адриатическим и нашей землей Истрией, метафизическим субконтинентом, на котором я, сидя на ровиньской скале в 1988 году, лихо сочиняю вам, что в 1912-м сидел в триестской кофейне и звали меня Музиль. Я даже попытался понять, как австрийский писатель, и без того нервный, вел бы себя в меланхоличном городе Триесте, о котором, кстати, астматик Пруст писал как о "чудном крае, где жители задумчивы, закаты золотисты, а звон колоколов печален". Похоже, ни один писатель не живет там, где хотел бы жить, но вынужден жить там, где жизнь нервирует его и заставляет думать о совсем иных, чужих, краях.

Кстати немецкое слово "stumm", как сообщает Эмиль Бенвенист, буквально означает "паралич языка", а если верить обычным словарям, оно означает "немой" и исходит от "stammeln" — запинаться, заикаться, не имея ничего общего со словом "Stimme", которое в своем старинном, готском, облике "stibna" означало то, что исходит из уст, то есть "голос". Генерал Штумм Музиля, который в моей режиссуре едет в безумный Линц, но сворачивает в сторону Триеста, где уже живет Свево, где будет писать Умберто Саба и где однажды родится Магрис, этот Штумм свалится туда словно с Луны, чтобы прочитать свои идиотически-патриотические лекции, причем вещать будет своим "парализованным, немым языком", о чем свидетельствует уже само его имя, а "голос" его, "stibna", это вовсе не голос в том понимании, о каком пишет французский лингвист, с голосом и голосованием это не имеет ничего общего. Голос генерала, вроде не парализованный, но его стараниями превращается в контрголос и антиречь, тогда как обычный человек (даже если он генерал, национал-параноик и паралитик, которого ждет смирительная рубашка), изрыгая перед кем-то или чем-то свои идиотские речи, все-таки говорит что-то и о чем-то. Так что я голосую за идиотизм генеральского stumm'a, крестным отцом которого был Музиль, и выступаю против не-идиотской, контрштуммовской "правильности", которая превращается в чистый голос, Stimme, stibna, о значении которого пишет в своих трудах Бенвенист.

"Итак, я убежден, что в каждом из нас живет семя безумия, которое, пробудившись, может многократно умножиться". Слова эти сказаны не Фрейдом, а Бальдассаре Кастильоне в 1528 году,

в трактате “О придворном”, того самого Кастильоне, которого писал Рафаэль и который посматривает на нас из-под бровей в одном из залов Лувра. “Поэтому сегодняшний досуг мы посвятим обсуждению этой забавной темы, каждый должен объявить: поскольку мне сегодня предстоит на публике быть безумным, то я скажу, в связи с чем и каким именно видом безумия я страдаю, предугадывая его исход по искоркам безумия, которые ежедневно из меня выскакивают”. Дворянин, но не из рода Урбини или Монтефельтро, а Бальдесар, преждевременно объявившийся при дворе венского психоаналитика, личность, обладающая не только высшим знанием, но и демонизмом, говорит об этом совсем как Штумм фон Бордвер в зале, который я для него арендовал в Триесте.

Кларисса Музиль в “Записной книжке Музиля” говорит то, что могла бы сказать в “Человеке без свойств”, но там она не сказала “всего” только потому, что сказать “всё” попросту невозможно, будь то в книге или в жизни. Ценность произнесения “всего” в том, что говорящее лицо желает приблизиться к нам, но произнести “всё” это лицо в принципе не в состоянии, в этом как раз и есть причина и цель произносимых этим лицом слов. Учитывая это, Кларисса в моей книге абсолютно “легитимно” говорит то, что могла бы сказать, оставаясь супругой Музиля, в том и другом случае все объясняет решительное утверждение Музиля: “Она просто более возбужденно говорит, чем другие”. Между тем появление моей личной Клариссы, моей подруги, послужившей моделью той Клариссе, что из моей книги, стало возможным потому, что большинство своих отличительных черт она скопировала с Клариссы Музиль, той, “настоящей”, и Клариссы из моей книги, и теперь я уже не в состоянии отличить, кто из них кто, так что и веду себя с ними соответственно, ведь самое главное, что есть в каждой из них, — это нервозность и страсть к курению. Однажды я написал эссе “Сигарета Свево”, хотя о курении, как о явлении, возможно, философском, писали и прежде. “Я пишу сейчас о Курении после Некурения в течение нескольких дней, так что для меня теперь очевидны все отвратительные черты этой привычки”, — но это говорит не Дзено в ходе собственного дзеновского анализа курильщика, который решил бросить курить (и тем самым перестать быть сумасшедшим курильщиком), а некий поляк, Виткевич, который обезумел от собственного писания о курении и некурении, как и еще от коечего. “Это (то есть курение) не дает мне ровным счетом ничего позитивного, равно как и большинству курильщиков, кроме вводящего в заблуждение удовольствия: мизерного удовлетворения потребности во вкусе — запахе — прикосновении...” “Если бы я сейчас курил, то сразу бы понял: теперь курение вовсе не то ку-

рение, которое когда-то считалось запретным и аморальным поступком!"

"Я живу в двух комнатах с вдовой сестрой, с пожилым родственником, что ведет наше хозяйство, и с двадцатишестилетним племянником, в некотором роде меланхоликом". Так говорит другой поляк, Бруно Шульц, в письме к своей приятельнице, словно переписывая куски из романа Свево "Дряхлость". Правда, Шульц и сам меланхолик, как и "весельчак" Итало Свево. Шульц читает какую-то книгу, но читает ее в основном для того, чтобы написать приятельнице: "за очертаниями этой книги я вижу контуры другой, которую хочется написать самому. Вот и пойми, какую из них читаешь — эту или ту, задуманную, но ненаписанную книгу". Как, собственно, и я не знаю, писал ли я нечто подобное, не раздумывая о том, что кто-то мог уже это написать в Дрогобыче летом 1936 года, когда мне было всего четыре годика. "Лучше всего читать именно так, когда между строк читаешь себя, свою собственную книгу". Которую тебе не надо писать, потому что она, в твоем собственном прочтении, уже написана.

"Нет ли у тебя в Варшаве хорошего невролога, который смог бы бесплатно полечить меня? Я очень болен — какое-то расстройство, подступает меланхолия, отчаяние, печаль, предчувствие неизбежного поражения, необратимой утраты. Надо бы проконсультироваться. Но я не верю во врачей". Нынче содержание письма Шульца к приятельнице Романе все больше напоминает заочную перекличку с "психопатическим" содержанием "Записной книжки Музиля", в которой люди также идут к неврологу, но никто из клиентов не верит ни в этот визит, ни в этого невролога. Шульц позже становится лично мною, потому что в своих личных письмах он потихоньку писал книгу, которую напишет полвека спустя, потому что "за очертаниями этой книги я вижу контуры другой, которую хочется написать самому".

Тем не менее я вовсе не нервничал так, как психовал Музиль в "Записной книжке Музиля", равно как и Л. не была так излишне нервозна, как Марта, но я время от времени все же думал о том, как бы в нашем прелестном уголке в Ровине, в котором мы жили (я сидел в своей капитанской каюте под крышей дома и писал "Записную книжку Музиля", а Л. внизу возделывала свой сад), не возникло все же что-то тревожное, в основном из-за невероятного покоя, царящего вокруг нас. Ведь на другом конце Земли ковали адские планы всеобщего ее разорения и уничтожения. Даже слепые и те в 1988 году смогли увидеть, что "Записная книжка Музиля", описывающая, помимо всего прочего, австрийские картины из романа "Человек без свойств", клевещет на современную национальную истерию в Сербии. Как один тамош-

ний невротик поджег фитиль войны 1914 года, так и некоторые ученые белградские господа, в очередной раз заряжая свои револьверы, создавали комитет Музиля, предназначенный для реализации безумной идеи — чтобы сербы и Сербия в очередной раз провозгласили себя сербами и Сербией. Хотя и постфактум, но это явление можно сделать предметом мудрого исследования психоаналитиков.

Наконец, теперь я живу в Шарлоттенбургском районе Берлина, на улице Майнеке, на той стороне параллелепипеда, который составляют Ку-дамм, Фазаненштрассе и улица Лиценбург. Именно в этом продолговатом квартале в начале прошлого века Роберт Музиль несколько лет писал главы своего “Человека без свойств”.

Ровинь, июль 2011 года

Имитация почерка

Каре Сантос

Рассказы из книги "Посягая на авторство"

Вступление автора

Перевод с испанского Татьяны Ильинской

Мы все — кто занимается писательским ремеслом — знаем, что понимают нас очень редко. Особенно хорошо это знают авторы рассказов, поскольку сама природа этого жанра требует более искушенного, более подготовленного читателя, а таких, да еще рассказофилов, — к сожалению, единицы.

Что касается страниц, которые читатель держит сейчас в руках, я прекрасно сознаю, что, кроме сложности обычной, они заключают в себе еще и другую сложность, почти непреодолимую: восемью[1] представленными здесь текстами я хочу воздать почести тем, кто учил меня писать рассказы. Моим учителям (и не только моим — они учат всякого желающего). Я выбрала их, одержимая самым сильным из всех известных мне чувств — страстью. Если четко следовать фактам, то выбор свой я сделала давно, еще в отрочестве, именно тогда я их открыла и полюбила. Я безмерно восхищаюсь ими, уважаю их, но вместе с тем я готова спорить с ними и даже, если придется, положить их в этом споре на обе лопатки. Считаю полезным

© Care Santos, 2004
© Algaida Editores, 2004
© Татьяна Ильинская. Перевод, 2013

1. Из восьми рассказов, составляющих книгу "Посягая на авторство", для журнальной публикации взяты только три. (*Здесь и далее, кроме особо оговоренного случая, – прим. перев.*)

объяснить это читателю недоверчивому или просто любопытному, желающему знать движущие мотивы и сокровенные мысли автора.

Не всем может понравиться мой спор с такими великими рассказчиками. В свое оправдание сошлюсь на хорошо известные случаи подобного рода. История искусства кишит ими, перечислять все — значит утомить и себя, и читателя, поэтому приведу лишь несколько. В голову сразу приходит Ван Гог, работавший в стиле Милле (after[1] Милле, как очень точно говорят англичане), или в стиле Рембрандта, или в стиле Делакруа. И Дали, впечатленный картиной "Анжелюс", много и глубоко рассуждавший о ней. А сколько художников были очарованы "Менинами" Веласкеса! Вариации Пикассо на тему "Менин" — просто самые известные, но, скажем, Мане или Дега — тоже в рядах почитателей великого малагенца.

В музыке такое явление и вовсе не редкость: Рахманинов одержим творчеством Паганини, им же вдохновлялись Шуман и Лютославский; Брамс варьирует Гайдна; Стравинский в *Поцелуе феи*, балете по сказке Андерсена, отталкивается от музыки Чайковского. Многочисленные оперные парафразы Листа навеяны произведениями Вагнера, Верди, Беллини или Доницетти. *Благородные и сентиментальные вальсы* Равеля — плод его вдохновения вальсами Шуберта. Луис де Пабло в своих сочинениях часто вступает в диалог с Шёнбергом, Томасом Луисом де Виктория, Бетховеном... То же можно сказать и о кинематографистах — достаточно одного (но хорошего) примера: *Великолепная семерка* Джона Стёрджеса, родившаяся из *Семи самураев* Акиры Куросавы. И, наконец, в литературе — где ты более свободен в "перепевах" любимых сочинений и при этом не боишься, что их назовут плагиатом или копией — всем известно, что сделали с Гомером Беккет или Вергилий; или что сделали с Вергилием Герман Брох и Бернард Шоу; или Шекспир — с классиками, или Бернард Шоу — с Шекспиром, или Ростан — с Сирано, или Джон Мильтон — с Гомером, и так — до бесконечности, невзирая на то, что вдохновиться чужой работой очень сложно, а создать что-то собственное на основе этого вдохновения — еще сложнее.

Так вот, мои восемь текстов *after* Кирога, Гарсиа Маркес, Кортасар, Рульфо, Карпентьер, Арреола, Монтерросо и Борхес, кроме того что это плод страсти, преследовавшей меня с детства, есть еще и результат уже взрослой прихоти — попытаться вступить в диалог с моими любимыми авторами. Но еще больше мне хотелось сыграть с ними в некую игру, правила которой мы как будто установили совместно. Но, возможно, еще больше мне хотелось проверить, способна ли я подняться до их уровня. И все-таки лучше расценивать эти мои литературные потуги, растянувшиеся не на один месяц (и доведшие меня до обнаружения ошибок в Полном собрании сочинений Борхеса, которые так и кочуют из издания в издание, начиная с первого буэнос-айресского, выпущенного издательством "Эме-

1. Согласно, по (*англ.*).

се"), как своего рода игру. Игру, которой насладятся даже те, кто не знает правил, а те, кто разделяет мою страсть к вышеназванным писателям, извлекут из нее — я уверена — еще и много пользы.

На этих страницах наряду с новыми героями то и дело будут встречаться персонажи из рассказов-первоисточников, а также сами авторы этих рассказов, их родные, друзья и учителя. Не скрою, я, конечно, развлекалась вовсю, жульнически используя хорошо известные литературоведам истории и анекдоты из жизни моих любимых писателей, в результате чего эти вообще-то реальные факты обрели видимость литературного вымысла: так я обыграла страсть Хуана Рульфо ходить по кладбищам и высматривать на могильных плитах имена для своих персонажей, или привычку Леонор де Асеведо, матери Борхеса, вторгаться в творческий процесс своего сына, или жесткость, с какой Орасио Кирога воспитывал своих детей — и это только некоторые из многих примеров. Не из высокомерия, а потому что это правда, я могу утверждать, что каждый эпизод тщательно выписан и полон смысла. Мне лишь не хватает партнера — кто захотел бы сыграть со мной.

Мечтаю, чтобы, прочитав эту книгу, в диалог с теми, кому я воздаю в ней почести, вступили и другие писатели. Тогда мое посягновение на авторство обретет еще более глубокий смысл.

Бессловесная Хулиана

К ночи степь все шире распластывалась перед ними[1].

Из рассказа Хорхе Луиса Борхеса *Злодейка*

ОДНАЖДЫ долгим послеобеденным застольем — кофе остыл и скатерть закапана — мы узнали, что существует две версии этой истории. Первая, апокрифическая, вызвала обиду и месть. Вторая, рассказанная мне кем-то, кто еще помнил — и очень гордился этим — Хулиану Бургос в преклонном возрасте, должна пролить свет на то, как все было на самом деле.

Услышал я ее несколько лет назад, но точно помню, что рассказчик не был знаком с Хуаном Иберрой, а знал его только со слов других. Ему эту вторую версию поведали какие-то дальние старые родственники, чье единственное назначение в мире, кажется, как раз и заключается в пересказывании чужих историй. Я же сейчас решаюсь рассказать ее потому, что

1. Перевод М. Былинкиной.

участники этих давнишних событий уже мертвы и правда о них никому не навредит, а знание истины может принести только благо и иметь далеко идущие последствия.

Надеюсь, с божьей помощью я смогу передать все в точности, хотя без приукрашивания и вымысла не обойтись, ведь правда зачастую выглядит такой неприглядной. Никаких искажений не будет, просто вымысел издревле важнее реальной жизни, и этот рассказ — еще одно тому доказательство.

Никто не знает толком, сколько времени провела Хулиана в борделе. На этот счет были разные мнения, неопровержимые и даже вроде подтвержденные, но на самом деле ни одному из них полностью доверять нельзя. Только хозяйка заведения могла бы прояснить все сомнения, но она отошла от дел и несколько лет спустя покинула свой дом где-то около Коста Брава; а может, и умерла. Полная неизвестность, вот в чем дело. Но что все знали и всегда говорили — так это что Рыжие, стыдясь своего унижения от влюбленности в одну и ту же женщину, отдали Хулиану в публичный дом и что Хулиана безропотно покорялась обоим, словно была их вещью. Радости это им не доставляло: их унижало чувство любви, которое они испытывали к ней и которое полагали неподобающим для мужчины, и их унижала сама Хулиана, позволяя себя любить со снисходительностью кошки и никогда не выказывая своего предпочтения кому-либо из них.

Слово Рыжие, наверно надо это пояснить, было прозвищем, так все называли братьев Нильсен. Кристиан, старший, и Эдуардо, младший, делили в Турдере большой нескладный кирпичный дом, у них была пара быстрых коней, по ножу с коротким обоюдоострым клинком, по выходному костюму, кое-какой сельскохозяйственный инвентарь и молчание Хулианы Бургос, которая, будучи изначально любимой старшего, превратилась затем в рабыню, проститутку и просто вещь, которой оба пользовались и которая никому не служила отрадой. Это была их вина, а не женщины. Не она была чужой, а каждый из братьев был чужим другому, хотя никто из них не осмелился бы никогда признать это, настолько и тот, и другой боялся пролить кровь брата. Всей их храбрости не доставало, чтобы нарушить столько раз читанные библейские заповеди.

Однако их прозвище к Библии не имело никакого отношения. Корни его уходили в давние времена к какому-то роду, про который люди говорили, что он происходит из далеких северных стран. Тем не менее, пока они не продали Хулиану в бордель, их никто не называл Рыжими, для всех они были просто Нильсенами. Прозвище всплыло потом, когда весьма кстати вспомнили про лихую рыжину их предков и цвет этот

наложился на темные страхи. Пробежал слух о том, что Рыжие пользовались безнаказанностью, полученной от Люцифера, с которым, как говорили, у них была какая-то мерзкая договоренность. И настолько люди верили в эти слухи, что еще сегодня называют Преисподней руины того старого дома из кирпича, где Нильсены познали и жизнь, и смерть.

* * *

В борделе Хулиана заговорила. Нильсены не понимали, что вовсе не покорность превратила ее в вещь, это сделала немота. В борделе Хулиана перестала быть вещью, начав общаться с мужчинами. Она училась медленно — как восстанавливают потерянные на долгое время навыки, — но усердно, что было ей свойственно. Долго потом Хулиана вспоминала, как ее первые односложные слова затвердевали в голосе и как она жаждала научиться говорить, открыть свои возможности, она была сама для себя инструментом, который настраивают в первый раз. Она хотела начать со звуков самых важных, и "нет" было ее первым произнесенным слогом. Потом пришли другие звуки, из произнесения которых возникали целые фразы

Учение было в радость, поэтому Хулиана ничего другого и не запомнила о своей жизни в борделе, за исключением имени и лица того, кто помогал ей освоить эту новую премудрость и кто был не кем иным, как Хуаном Иберрой. Хулиана нередко слышала, как Рыжие зло поносили его, и понимала, что именно ссора с ними заставила его просить хозяйку о ее услугах. Она досталась ему, как достается победителю в качестве трофея оружие поверженного противника. А Хулиана была совсем не против служить трофеем: это было гораздо лучше, чем служить вещью.

Кроме того, забвение есть самая жестокая форма мести. Поэтому она приложила много усилий, чтобы забыть Рыжих. Забыть, как совсем недавно они грубо требовали от нее подать стул, или сбрую, или бутылку, не ожидая никакого ответа, а через минуту она молча приносила то, что требовалось. Если им надо было удовлетворить мужское желание, Хулиана, не противясь, быстро задирала юбку, накрывая ею лицо. Скрывшись за тканью юбки, она будто подсматривала за чужими любовными утехами, и все казалось ей не таким омерзительным. Она чувствовала только отвращение к жару от чужого тела и усилие непроизвольного сопротивления, которое она оказывала резким толчкам.

В борделе она поняла, что даже в самом непристойном существуют рамки, за которые нельзя заходить, и научилась устанавливать свои собственные правила всякий раз, как ее заказы-

вал не кто-то из Рыжих, а любой другой мужчина. И так как в работе было занято только ее тело, да и то не целиком, голова же и вовсе была свободной, она, не теряя времени, принялась вынашивать план мести, связывая с ним свое будущее.

Иберра влюбился в нее и с самого начала стал частью задуманного ею плана. Правда, она не предвидела, что тоже может увлечься им, и это неожиданное увлечение больше беспокоило, чем радовало, пока ей не стало понятно, что оно не помеха ее планам, а совсем наоборот — подарок судьбы.

Она начала искать момент, чтобы сказать об этом Нильсенам. Порознь, используя минуты их сильного возбуждения, когда мужская душа так склонна к гневу:

Этот синяк, смотри, мне его оставил Иберра.

Вслед за изумлением, оттого что она вдруг говорит, оба вскипели, и Хулиана заметила, что гнев их одинаков, как у близнецов. Рыжих не волновало, что за день на ней поездило с дюжину мужчин, но они не могли стерпеть, что это сделал их старинный враг.

Она знала, что они снова заберут ее. Что они найдут причину для этого:

Если так будет продолжаться, мы загоним коней, сказал Эдуардо.

А может, это сказал Кристиан.

Они вернули хозяйке монеты, которые получили за Хулиану, и посадили ее на круп гнедой лошади старшего. Эдуардо тащился сзади в некотором отдалении, не желая смотреть, как она едет с другим. А еще немного позади за ними следовал другой всадник — Хуан Иберра, верхом на своем коне. И улыбка его ширилась по мере того, как степь и ночь все шире распластывались перед ними.

* * *

Обе версии совпадают в одном: март стоял очень жаркий. Рыжие вернулись к своей повседневной жизни: дубили кожи, что-то меняли на рынке, занимались всякими мелочами, смотрели петушиные бои и вели скучные разговоры о хозяйстве. Всё как всегда. А между тем Хулиана в Преисподней копила свои обиды.

И вот — предвестие развязки, когда темной удушливой ночью Эдуардо поднял кинжал на своего брата. Они сидели в ожидании мате, и не было сил больше ждать и терпению пришел конец. Их взгляды пересеклись, в полнейшей тишине, в которую вдруг погрузился мир, они смотрели друг на друга, как хищные звери перед схваткой. Кристиан вскочил, опрокинув стул на пол, и вышел, Эдуардо проводил его пристальным взглядом.

На следующее утро Эдуардо обнаружил у колодца свою любимую легавую с распоротым брюхом и выпущенными потрохами. Остальные собаки вовсю пировали, поедая своего собрата, и уже не было угла ни в патио, ни в прихожей, ни в комнатах, не заляпанного кровью. После этого Эдуардо исчез на несколько дней и вернулся в сопровождении одной из тех девиц, которых всегда подбирал на дороге. Затаив гнев, он стал ждать брата, чтобы спросить его про растерзанное животное. Кристиан, даже не взглянув на него, сказал:

Ты теперь мне сторож, брат?

Слепота намного темнее ночи, а месть требует темноты. Хулиана заварила мате, добавив наркотических трав. Должно быть, нелегко ей было — она ведь не была женщиной сильной — одеть незнакомку в свои одежды, положить ее на постель старшего из Нильсенов и задрать ей юбку, накрыв лицо. Затем она дождалась возвращения Кристиана — более пьяного, чем обычно, — с ежедневного объезда своих владений. Она хорошо изучила его и знала, что этой ночью он возьмется за кинжал.

* * *

Вообще-то слух о том отвратительном соглашении с дьяволом, которое приписывали Рыжим, сильно смахивал на правду. А точно правдой было то, что Кристиан признался своему брату в убийстве Хулианы, и в версии, которую я сегодня рассказываю, повторялись эти ужасные слова: "Теперь за работу, брат. Я сегодня ее убил..." и так далее. Однако не было ни дороги, ни повозки, ни спасительного объятия между ними. И если хорошенько подумать, то понятно, что такое объятие между двумя дикарями, мучимыми одной болью, невозможно.

Скорее всего, Эдуардо, услышав сказанное братом и увидев его забрызганные кровью руки — точно так же несколько дней назад они были забрызганы кровью его самого преданного пса, — ощутил непреодолимое желание немедленно разорвать связывавшие их братские узы. Ночь по-прежнему была жаркой. Поэтому Эдуардо вынул из-за своего кожаного пояса кинжал и произнес слова, много раз говоренные им прежде:

Давай-ка выйдем, брат.

Кажется, так все и было.

Но я никогда не слышал окончания истории, пока не пришло время узнать его однажды после обеда. Что сталось с Иберрой, я не знаю. Помогла ли Хулиане в дальнейшей жизни ее месть, я тоже не знаю. Знаю, что она жила вдали от этих краев и в старости была очень говорлива. Эдуардо умер уже глубоким стариком в Буэнос-Айресе, где много лет держал вполне заурядный публичный дом. Те, кто с ним общался, уве-

ряют, что он не переставая говорил о своей жизни в Турдере: о своем коне, своей собаке и своей Хулиане.

Чтобы младший из Рыжих не раскрыл обман и не пустился на ее поиски, Хулиана прибегла к помощи людей, которым полностью доверяла. Так донья Леонор де Асеведо стала ее сообщницей и рассказала об этом случае сыну, который, повторяя ее рассказ, не добавил и не убавил ни полслова. И когда история стала известна повсюду, уже никто не подвергал ее правдивость сомнению.

Сегодня все мертвы: Рыжие, Хулиана, Иберра, Леонор де Асеведо, и ее сын тоже. Жив только я, наверно для того, чтобы все это вам рассказывать. Рассказывать своими словами и чужими словами, я ведь знаю, что только они меня переживут.

Возвращение Ирене

> Иной раз мы начинали верить, что это именно дом не позволил нам обзавестись семьями[1].
>
> Из рассказа Хулио Кортасара *Захваченный дом*

НИКТО бы не узнал Ирене в этой женщине, которая, пройдя через прихожую, украшенную майоликой, решительно толкает дверь в холл. Я-то ее узнаю́. Это точно она, Ирене, это ее манера ступать бесшумно, это ее ноги — немного косолапят и всегда стаптывают туфли на одну сторону. Она вдруг останавливается, наклоняется и поднимает с полу брошенное при бегстве вязанье и серые клубки ниток, давно забывших спицы. Это нити, ведущие к выходу из лабиринта ее памяти — так мерещится ей сейчас, и она бережно кладет шерсть в свою сумку. Я узнаю ее ласковый, усталый взгляд, ее грустные глаза. Грустные они у нее всегда, и не ностальгия, не возвращение тому причиной, а скорее скука, безучастность. Наверно, не так уж легко быть по природе своей тихоней. Брат когда-то сказал о ней:

Ирене отроду не причинила беспокойства ни одному человеку.

Все здесь, как было, — должно быть, думает она. Здесь, то есть внутри дома. Снаружи-то много чего интересного произошло и даже постепенно уже перестало быть интересным, и

1. Перевод В. Андреева.

вообще все сильно переменилось. Только земля все такая же сухая, и ветер носит ее по городу, и пыль оседает на мраморе консолей, на узорчатой ткани скатертей и на пианино. И мебель стоит убеленная пылью, въевшейся в нее и застарелой.

Коридор, длинный и безмолвный, словно отражается в глазах Ирене, то ли влажных, то ли блестящих: глаза ягненка перед закланием.

Она очень изменилась. Может быть, от одиночества. Прежде она никогда не бывала одна, да, наверно, и не смогла бы. Но сейчас она чувствует в себе какую-то уверенность, заставляющую забыть всю ее природную нерешительность, это необычное ощущение, ничего подобного никогда не происходило с ней в те долгие годы единения с братом, когда они жили в ежедневных домашних заботах, тихие, молчаливые, с нехитрыми увлечениями — она бесконечно вязала, он перебирал отцовскую коллекцию марок, — молодые еще, но уже старые, не расположенные бороться за свое жизненное пространство, убежденные в том, что можно жить ни о чем не задумываясь.

Ирене медленно обводит глазами холл, пытаясь понять, все ли здесь по-прежнему. Пальто соскальзывает с нее и падает на пол с глухим звуком, словно мертвое тело. Несколько медленных шагов — и она посреди комнаты. Она, прищурившись, вглядывается в темноту, в которую погружены спальни. Мгновение она колеблется, но словно что-то ведет ее в спальню брата. Она входит в знакомую тишину и, не желая ни на что смотреть, идет к шкафу. Открывает его. Немного пошарив, находит бумажник с деньгами. Пятнадцать тысяч песо, терпеливо накопленных и забытых в спешке. Что теперь делать с этими устаревшими купюрами? Стоя у шкафа, она чувствует пустоту комнаты напротив — своей бывшей спальни. Угадывает диван, старую кровать, застеленную пыльным покрывалом так, как ей всегда нравилось, огромную подушку, коврик для ног, шерстяную шаль и очки для чтения на журнале, чтобы проглядеть его перед сном ночью, которая здесь для них так и не наступила. Она пересекает холл и переступает порог, оставляя за ним годы, проведенные без этих вещей: без своих очков, без своей подушки, без шали, которую она связала сама из ниток, купленных ее братом в центре.

Она отваживается войти. Садится на кровать, поднимая облако бурой пыли. Берет шаль со спинки дивана, на котором она каждый день вязала, и встряхивает ее. Несколько минут не может оторвать глаз от поднятого ею плотного облака пыли, наблюдая, как оно рассеивается. Терпеливо ждет, пока уляжется пыль, так смотрят на стеклянные шарики, заполненные водой, где снежинки падают снова и снова на застывший на-

всегда пейзаж. Она сдерживает подкатившие слезы, встает на колени перед комодом и начинает выдвигать ящики. В нижнем сложены стопками и пересыпаны нафталином белые, зеленые и сиреневые косынки. В другом ящике — жилеты, чулки, пеньюары, кофты. Она вытаскивает их и внимательно рассматривает, словно вглядывается в собственную душу.

Что-то будто толкает ее к массивной дубовой двери в коридор, но, вместо того чтобы открыть ее, она застывает на месте. Не сейчас, шепчет она. Несколько шагов налево по узкому коридорчику — и она попадает на кухню и там обнаруживает чайник для мате и остатки еды на тарелках. Запах обеда витает в кухне, но она понимает, что это обман, то, что осталось в тарелках с той далекой ночи, уже не может пахнуть никак. Она знает, это сам дом пытается ее обмануть. Он морочит ей голову, следит за ее движениями, угадывает ее мысли, он наверняка знает, что она думает в эту минуту.

Много лет назад это он обманул их.

Тем вечером они поужинали за столиком рядом с диваном в ее спальне, она это хорошо помнит, потом брат отнес тарелки с остатками ужина на кухню — да, вот они, засохшие, почерневшие, смотреть нельзя без отвращения — и сел подле нее с коллекцией марок. Каждый тихо занимался своим делом, пока не раздались эти звуки.

По ночам брат просыпался от жажды и поэтому перед сном он обычно шел на кухню налить себе на ночь стакан воды. В тот вечер ему не удалось это сделать, шум показал, что кухню захватили, так же как раньше — библиотеку, столовую и три больших спальни, расположенных за дубовой дверью. Ирене думает о брате, оставшемся без привычного стакана воды на ночь, рассматривает посуду, покрытую бурой пылью, стаканы в стенном шкафу и, возможно, спрашивает себя, почему они не осмелились тогда проверить свои подозрения. С сожалением она вспоминает все, что было потом: ключ, брошенный в канаву, другую страну на краю света, где они прожили много лет, и на секунду у нее мелькает подозрение: не ошиблись ли они? Может, и не было причин для столь поспешного бегства?

Прислонившись к дубовой двери, она смотрит в холл. Отсюда, когда дверь закрыта, эта часть дома выглядит современной квартиркой, где едва повернется один человек. Им нравилось здесь жить в те далекие годы: закрыть плотно дверь и забыть о дальней половине дома, выходящей окнами на Родригес-Пенья, и не надо было ежедневно очищать мебель от этой неистребимой пыли, которая, чисть не чисть, так и так покроет все. Ирене поворачивается к двери. Твердой рукой она отодвигает огромный засов. И так же твердо поворачива-

ет ключ. В ее глазах торжество, словно ей удалось раскрыть долго не дававший покоя секрет. Так должен выглядеть египтолог, сумевший отыскать потайной вход в гробницу.

Ирене распахивает дверь в коридор и вдыхает его воздух. И слушает его гулкую пустоту. Коридор, библиотека и столовая погружены в полумрак. Она ступает осторожно, словно канатоходец. Не заходя в первую из комнат, по правую руку, она краем глаза замечает в темноте салфетки и те старые домашние туфли, в которых было так тепло зимой, но не обращает на них внимания и продолжает двигаться дальше, к двум комнатам в конце коридора. В столовой — торжественной и молчаливой зале, украшенной гобеленами, — она на мгновение задерживается. Там стоит бутылка старого вина многолетней выдержки, а на столе около дивана лежит можжевеловая трубка, которую курил брат. Там висят портреты ее прадедов, дедушки с материнской стороны и родителей, там обитают воспоминания ее детства, там все, что они потеряли. Ей кажется, она видит, как Мария Эстер, будущая невестка, которая так и не стала ею, сидит у окна и осторожно потягивает мате. Внезапно Ирене пугается этого ощутимого присутствия умерших, и страх толкает ее к библиотеке, где пыль властвует безраздельно. И полки, и книги словно посыпаны серым песком, и корешки едва проступают сквозь пылевую патину. Ее взгляд бегает по полкам в поисках столь любимых братом французских книг, но не может найти их. Библиотека — это кладбище, вдруг понимает она и содрогается от этой внезапной мысли.

* * *

Ирене ждет. И очень скоро слышит неясный глухой шум за дубовой дверью.

Словно кто-то шушукается или двигает стул по ковру. Она бросает взгляд на улицу, прикидывая, можно ли убежать. Окно открывать долго, кричать о помощи бесполезно. Она бросается к дубовой двери, выдергивает ключ, вставляет его в дверь со своей стороны и поворачивает дважды. Жаль, пальто осталось на той половине, думает она. Но быстро утешается — зато здесь у нее книги. Она садится на диван, отодвигает в сторону можжевеловую трубку, ставит свою сумку на стол и открывает ее. Вытаскивает вернувшиеся к ней клубки серых ниток и вязанье, оставшееся когда-то незавершенным. Несколько минут уходит на узелки, которые она завязывает очень тщательно. Потом маленькими швейными ножницами, принесенными с собой в сумке, она отрезает кончики ниток. Все узелки спрятаны, и она довольно улыбается, любуясь лицевой стороной вязанья. Она устраивается поудобнее на

диване и начинает вязать, тихо напевая старинную колыбельную.

* * *

Все повторяется снова, все то же самое, но все-таки не совсем. В какой-то момент Ирене явственно слышит шум по эту сторону двери: может, в спальнях, а может, в библиотеке. Однако на этот раз она не хочет рисковать и снова прерывать свою работу, она продолжает вязать, ей надо закончить серый жилет, брату он очень нравился.

Буэнос-Айрес — город шумный, но Ирене отчетливо слышит (и даже не отрывает глаз от вязанья, чтобы взглянуть в окно), как к дому подъезжают стенобитные машины, как они разворачиваются для точного удара, как бригадир отдает команду, и наконец — грохот смертоносного для стен шара, трещины бегут по всему дому, стены начинают крениться.

Еще не поздно. Библиотека превращается в руины. Уже не различить отдельных звуков: они слились в сплошной грохот. Ирене всегда знала, что должна умереть именно здесь. Теперь неприветливые родичи наконец разбогатеют. Уже завтра здесь, где мы когда-то жили, останется только серая пыль от обломков. Одна только пыль.

Луа

— Что это? — сказала она.
— О чем ты? — спросил я.
— Вот это, этот шорох.
— Это звук тишины.

Из рассказа Хуана Рульфо *Лувина*

КАЖЕТСЯ, очень трудно привыкнуть к такому месту. Но погляди на нас: мы научились выживать на этой бесплодной земле, и мы так и останемся на ней, мы отказались от всего другого, ведь только подумать хорошенько — половина селения встретила здесь свой смертный час.

Говорят, я родилась тут, просто совсем еще юной отправилась в город, пополнив собой ряды мечтателей, соблазненных иллюзией счастливого будущего, которое сулят нам плакаты на дорогах: *Трудись во имя прогресса твоей страны! Если не умеешь ни читать ни писать – учись!* И я трудилась: у меня еще грудь не проклюнулась, а я уже ложилась под мужчин за несколько нищенских песо. По ночам я раскаивалась в своих грехах, пред-

ставляла, какой позор падет на наш дом и какой стыд испытает папа, когда узнает о моем бесчестии. Но днем голод жег сильнее, чем солнце, и все виделось совсем по-другому.

О тех годах я предпочитаю не думать. Они были худшими в моей жизни. Никакого "прогресса" я так и не обнаружила, и, когда Льека, сестра-близняшка, сообщила мне дурную весть о смерти папы, я вернулась домой. Однажды, когда умершие уже, наверное, горели в вечном огне, я подумала — не отдаться ли на волю ветра, обгладывающего здесь все, до чего он только может добраться, и не покинуть ли дом? — но щупальцы воспоминаний оплели меня, как корни — эту голую землю, и я не нашла в себе сил уехать. Ты тогда еще не вернулась и тоже скиталась по цивилизованному миру в поисках того, кто бы объяснил тебе всю его лживость. Так вот, я считаю, что это они, мертвые, это они меня удержали. А может, это я удержала их, сама того не понимая, ведь известно, что здесь не бывает такого — мы не допускаем, — чтобы умершие ушли от нас навсегда.

На самом-то деле, можно сказать, здесь и не было никого никогда, кроме мертвых. Люди, бледные, обессиленные, словно и не живут, день и ночь пытаясь укрыться от мучительного ветра, день и ночь вглядываясь в высокие скалы на юге или в глубокие расщелины в надежде увидеть что-то живое, давно смирившись с поселившейся здесь тоской. Иногда лунными ночами умершие, желая позабавиться, выходят в своих темных саванах и притворяются живыми. Но так как в Лувине уже не осталось по-настоящему живых, способных испугаться, то и мертвые бродят уныло, одурев от скуки. Даже мертвым все опротивело — что может быть печальнее? Последние упрямцы бросили все и ушли. Они никогда не вернутся. И даже ненавидеть нас некому.

Я знаю, тебе хорошо известна эта история, но я расскажу ее еще раз. Последний. А что тебе остается, сестра, — только слушать и ничего больше. Это о поселенцах, помнишь, они приехали возделывать землю.

Мы будем выращивать кукурузу на экспорт, в котором так нуждается наша страна, хвалился тот бедолага. Здесь всюду до самой пропасти раскинутся кукурузные поля, провозглашал он.

Он не знал, что ветер не даст вырасти ничему.

Его жену звали Агрипа, и эта камбуха[1] всегда молчала, словно и не женщина была, а какой-нибудь дух. Она укрылась среди стен полуразрушенной церкви, и мы развлекались тем,

1. Дочь самбо и индианки. Самбо — сын негра и индианки (или индейца и негритянки). (*Прим. автора.*)

что наблюдали за ней, не открывая окон, и смеялись до слез, пугая ее блеском наших глаз.

Ты помнишь?

Ты меня понукала:

Пойдем, Луа, пойдем, сделаем страшные глаза и потаращимся на нее.

Она убегала от нас, топая ногами, как индюк, и пряталась за алтарем со всеми своими мальцами и их отцом, который только и делал что причитал:

Куда это мы с тобой заехали, Агрипина, куда?

А по ночам выходили мертвые, и приезжие вдруг видели толпу женщин на площади, одинаковых, у каждой на голове черная шаль. И когда они спрашивали у женщин, что им надо, кто-нибудь из толпы отвечал:

Мы идем по воду.

И они знали, что это неправда, но молчали. На склоне, ведущем к вершине, на Диких Камнях, нет воды, чтобы оросить могилы, а ночь черна, как забвение. Земля всюду зияет трещинами, ветер выдувает глаза и закрашивает небо и все вокруг в цвет пыли, которую приносит издалека. Мы вечно ждем дождя, но облака пролетают по нашему бурому небу, не замечая нас, и только по еле слышному запаху тамаринда в ветре мы знаем, что они пролились дождем где-то высоко и далеко.

Ты помнишь, когда ушли поселенцы?

Кукурузные поля остались, чередуясь с пустошью, но до всходов не дошло — ветер вырывал из земли семена и очень скоро уже было не различить, где поле, а где пустошь, и единственным воспоминанием об изгнанной семье стала зависть наших умерших. Потому что поселенцы унесли своих мертвецов с собой, они не захотели нам их оставить. Они несли их с собой, пока не нашли другую землю, которая будет хранить их лучше, чем наша.

Ты не скучала по ним, вначале?

Я — да. Вот сейчас, когда рассказываю, мне уже все равно, не удивляйся. Я скучала по этим живым. Хотя мы никогда не разговаривали, хотя они никогда не осмеливались выйти из своей лачуги, хотя они всегда смотрели на нас испуганными глазами. Не знаю, сестренка, иногда мне случается подумать, что их присутствие здесь немного пугало тишину. Тишину одиночества, которое так давит, потому что от него нет избавления.

И с ночными мошками так же, ты заметила? Их стало меньше. Раньше нельзя было зажечь свет — они летели сотнями и гибли, словно в геенне огненной. Мальчишки поселенца их ели иногда: мошек было так много, а они были голодные.

Голод — не шутка, когда организм растет. Другое дело мы, мы привыкли ко всему. Так и вижу их — четырех пацанов: кожа да кости, они сидели посреди этой пустынной площади, глядя на наше светящееся окно. Как и мошек, их привлекал свет. Не знаю, заметила ли ты, но с тех пор как не стало этих мальцов, почти не осталось и мошек.

По мне так это именно безмолвие, которое скрывается за шумом ветра, их прогоняет. Помнишь, ты ночевала не дома и не смогла спать — тебе не хватало яростных порывов сумасшедшего ветра. Эти насекомые наверняка чуют одиночество, которое воцарится, если однажды ветер уляжется. Они ведь много мудрее, чем мы с тобой, это прямо бесит меня.

Слышишь ли ты теперь безмолвие?

Умершие не выходят, и все застыло, даже страшно ощущать себя живой. В кусочке неба за окном где-то очень далеко блестки звезд, какой-то мир лежит там, за горами, а если обернуться назад и взглянуть на нашу жизнь как бы со стороны?

Иногда я думаю, могло бы все сложиться иначе? Да, я знаю, это бессмысленное занятие, но чем еще мне заниматься? Но ведь и в нашей с тобой жизни тоже не было смысла, ты видишь, мы остались здесь, на этой голой каменистой земле. Ну вот, иногда мне случается размышлять. И я спрашиваю себя, была бы у нас другая судьба, если бы мы не дали умереть тем мальцам? Подожди, не возражай мне. Я сказала “дали умереть”, потому что именно это, как я понимаю, мы и сделали. Агрипа с мужем весь день обрабатывали свою мертвую землю, у них не оставалось сил, чтобы заботиться о детях. Мальчишки проводили весь день здесь, посреди площади, рядом с нашими закрытыми окнами. Иногда ветер налетал с такой силой, что, казалось, он их сейчас унесет. А мы, надежно защищенные от ветра, глядели на них время от времени и спрашивали себя, сколько еще они продержатся?

Теперь мне кажется, что долго они не продержались, но я уже не помню, как измеряется время, я ведь даже не знаю, сколько мне лет. Я только помню, что однажды я взглянула на площадь и увидела вместо четырех маленьких теней три. Потом — две. А потом — одну. Но заставить себя выйти под ледяные порывы ветра было выше наших сил. И однажды угром мы увидели, как поселенцы в полном молчании спускаются по склону Диких Камней, и я поняла, что они не вернутся. И я поняла, что они уносят своих четырех мертвых мальчиков, потому что не хотят оставить их в этой земле, которая забрала у них все.

Не думай, сестра, что я следую решению пришлых, но после их ухода я поняла, что не хочу быть похороненной здесь.

Я, наверное, никогда тебе этого не говорила, но думала об этом с той твердостью, с какой думают только здесь. Я не хочу креста, на котором будет написано мое имя — все равно эти камни ничего не сохраняют, — и не хочу никаких цветов. Я не хочу, чтобы память обо мне трепал этот ледяной ветер, если однажды какой-нибудь любопытный, забредя сюда и рассматривая могилы, вдруг решит украсть мое имя.

И еще я боюсь стать мумией — ты знаешь, они продолжают улыбаться, когда через много лет разматывают их высохшее, нетронутое тленом тело, приклеенное к позвоночнику, такой засохший стручок, который ни у кого не вызовет слез.

Вот так я думала, сестра, о себе, но и для тебя не хочу всего этого. Зачем хоронить тебя в таком месте, которое само по себе уже могила. Лучше я тебя оставлю в твоем кресле-качалке, ты будешь сидеть со спокойным лицом, каким оно у тебя сделалось с приходом самой острой косы на свете, хоть ты и была знакома с ней раньше — она не раз появлялась на площади. Я буду сидеть с тобой, ничего не делая, как всегда. Нет, неправильно говорю: ничего не делая. Теперь у меня есть занятие — ждать. Я только этим и занималась, с тех пор как отправилась в столицу работать во имя прогресса.

Если бы только безмолвие так не оглушало... Даже ветер теперь проносится стороной и воет далеко, будто совсем в других краях. Словно он опасается чего-то. Когда и на мое лицо сойдет это спокойствие, когда мы обе — чего уж, сестра, так и будет, — когда мы уже обе станем бесполезными стручками, вот тогда ветер поднимется из всех расщелин, облетит вечно пустынную площадь, дырявую церковь, пустоши, когда-то превращенные ненадолго в кукурузные поля, и даже эту комнату, где останемся мы с тобой, и завладеет всем селением, которое уже никто и никогда у него не отвоюет. И только с безмолвием он поделится своей властью над этой землей.

Возможно, ночами мы, умершие, станем, стеная, искать свое тело. А возможно, придет кто-нибудь, чтобы рассказать о нас, о мертвых, об этой мертвой земле, об этой мертвой стране, которую никто из нас не знает. Может быть, его услышат, и тогда все обретет хоть какой-то смысл.

Джакомо Леопарди

Греческие оды и не только

Перевод с греческого, с итальянского и вступление
Татьяны Стамовой

Джакомо Леопарди (1798—1837) — величайший поэт Италии XIX века, поэт-мыслитель, соединивший в своем творчестве "космический пессимизм" и дерзновение, классицизм и романтизм, философский материализм и стремление к абсолютному идеалу. Помимо сборника "Canti" ("Песни"), трижды издававшегося при жизни, он оставил нам философскую прозу ("Рассуждения итальянца о романтической поэзии", "Нравственные очерки", "Дневник размышлений") и многочисленные переводы и подражания древним. Надпись на его надгробии гласит: "...автору стихов, могущему сравниться разве что с греками..."

Леопарди родился в 1798 году в Реканати, в старинной патрицианской семье. С детства страдая серьезным физическим недугом, он почти все время проводил в уникальной библиотеке отца, графа Мональдо, насчитывавшей более 16 000 книг.

Отрочество было для Леопарди временем фанатичного самообразования. К пятнадцати годам он уже в совершенстве изучил латынь, греческий и древнееврейский, переводил античных авторов, писал стихи и научные трактаты. Среди его переводов с греческого — идиллии Мосха, пародийная поэма о войне мышей и лягушек "Батрахомиомахия", первая книга "Одиссеи", а с латинского — "Энеида" Вергилия. К своему совершеннолетию он достиг всего, чего можно было желать, в образовании, но окончательно разрушил свое здоровье.

© Татьяна Стамова. Перевод, вступление, 2013

Можно сказать, что для каждого итальянца античная культура является родной, но любовь к античности у Леопарди совершенно особенная. Приняв близко к сердцу ее красоту, благородные идеалы, отношение к природе и человеку, он живет в ней и романтизирует ее. Удивительно пластичный стих Леопарди звучит свободным и дерзким отголоском стиха античного.

Оставаясь фактически затворником в доме отца и деспотичной матери, Джакомо еще не успел испытать чувств, питающих настоящую лирику, но поэтический талант уже настойчиво заявлял о себе.

В 1816 году Леопарди пишет на итальянском длинный (на несколько страниц) "Гимн Нептуну", выдав его за перевод найденного текста древнегреческого автора и для пущей убедительности снабдив подробнейшим комментарием.

Тогда же он пишет на греческом две анакреонтические оды, "Odae adespotae" ("Оды без автора"), сопроводив их латинским подстрочником и выдав за оригинал. В предисловии к ним Леопарди сообщает:

"Шестого января сего года один мой римский приятель нашел в маленькой библиотеке обветшавшую рукопись, содержащую этот греческий гимн. Обрадовавшись находке, он переслал мне копию и попросил перевести текст на итальянский... Я очень постарался, чтобы перевод был точным, почти дословным..."

И продолжает:

"Тот же приятель переписал для меня из упомянутой рукописи две оды, которые, на мой взгляд, также достойны публикации, и приложил к ним свой подстрочный латинский перевод. Оды сохранились целиком. (Может быть, не хватает лишь нескольких строк в конце второй.) Мне они кажутся весьма совершенными и, полагаю, могли бы принадлежать Анакреонту".

Далее Леопарди пишет, что якобы сделал попытку перевести "Оды" на итальянский, но остался недоволен переводом и уничтожил его.

Обе подделки были выполнены настолько безупречно, что, напечатанные в том же году в "Спеттаторе итальяно" (миланском журнале, выходившем с 1814-го по 1818 г.), не вызвали подозрений даже у такого выдающегося историка, как Бертольд Георг Нибур.

Этой публикацией восемнадцатилетний Леопарди как бы подвел эффектную черту под ранним периодом своих филологических штудий. Хорошо удавшаяся мистификация изрядно развлекла и порадовала его. Запертый в четырех стенах, он практически не имел иных развлечений. Не стоит сбрасывать со счетов и юношеское тщеславие, неизбежное при такой феноменальной эрудиции: Леопарди не только привлек к себе всеобщее внимание, он обманул всех!

Заметим, что в ту пору мистификации не были такой уж редкостью. В начале XIX века в Европе широкое хождение имели "Песни Оссиана" Макферсона, переведенные в Италии аббатом Чезаротти. Леопарди был с ними хорошо знаком. Реминисценции из Макферсона встречаем в его стихах.

Если сравнивать мистификации Макферсона и Леопарди, то сразу видишь одно существенное различие. Для Макферсона важно было поставить себя на место главного героя, целиком перевоплотиться в него, антураж здесь второстепенен и подан черезвычайно скупо (что, кстати, позволило довольно быстро раскрыть обман).

У Леопарди другой подход. В "Гимне Нептуну" он прежде всего выстраивает имитируемый мир со всей тщательностью и скрупулезностью, используя глубочайшие познания в античной мифологии и культуре в целом. Эту подделку никто не смог разоблачить. В 1817 году в письме другу и известному литератору Джордани автор сам признался, что "Гимн Нептуну" и "Оды" — мистификация.

В 1819 году в творческом развитии молодого Леопарди произошел перелом — он повернулся от античности к современности, от описательной поэзии к философской. Вот важное высказывание самого поэта: "В своем поэтическом развитии дух мой прошел тот же путь, что и все человечество".

Однако интерес к древности, к литературной игре и переводам остался. Так в 1822 году он пишет "Жития святых отцов" ("перевод латинского пересказа греческой хроники"), искусно стилизовав их под рукопись XIV века; в 1823-м — переводит отрывки из Симонида Аморгосского (ямбического поэта VII века до н. э.), в конце жизни сочиняет философско-сатирическую поэму "Паралипомены Батрахомиомахии" ("Война мышей и лягушек") — своеобразное дополнение к древнегреческой поэме, которую переводил в юности.

Предположительно в 1828 году Леопарди публикует маленькое стихотворение "Подражание" ("Imitazione") — вольный перевод "Листка" Антуана Венсана Арно, своего французского современника, члена Французской академии, изгнанного из Франции в эпоху Реставрации за приверженность Наполеону. Само стихотворение ("La feuille") было напечатано в том же "Спеттаторе" в 1818 году. Романтики оценили и восприняли этот первый в европейской поэзии образ гонимого бурей листка как символ бесприютности и одиночества.

Пушкин писал в 1835 году о "Листке" Арно: "Участь этого маленького стихотворения замечательна. Костюшко перед своею смертью повторил его на берегу Женевского озера. Ипсиланти перевел его на греческий язык; у нас его перевели Жуковский и Давыдов". С поэзией Леопарди Пушкин знаком не был. И, конечно, он не мог знать, что в 1841 году Лермонтов напишет стихотворение "Дубовый листок оторвался от ветки родимой...", тоже вольное подражание, которое станет русской классикой.

В "Подражании" Леопарди задался целью показать преимущество итальянского языка над французским, который считал сухим и рационалистичным. Но и подражая, он остается самим собой.

Привожу здесь мой перевод обеих греческих од Леопарди и "Подражания"

К *Эроту*

В чаще лесной уснувшим
Нашел я Эрота.
Тихо подкрался
И сплел ему цепи из роз.
Он, лишь проснулся,
Путы порвал и сказал:
Знай, из *моих* тенет
Не уйдешь так скоро.

К *Луне*

Ныне Луну буду славить, небес царицу!
Ты, сребролика, правишь ночью тишайшей:
Светлая — темными снами. Также и звезды
Славят тебя — ты небосклон озаряешь,
Правишь златой колесницей, из сонного моря
Резвых коней выводишь, и — пока люди
Всюду мятежным снам своим предаются —
Молча в ночи свершаешь путь одинокий,
И на вершины гор, деревья и кровли,
И на озера свет кладешь серебристый.
Видишь все сверху — воры тебя боятся,
А соловьи летней ночью голосом нежным
Песни тебе поют средь листвы блестящей.
Путникам ты дорога, восходящая мирно.
Чествуют боги тебя, почитают люди,
О высочайшая, с ясным взглядом и ликом,
Свет свой во тьме несущая невозмутимо!

Подражание

Бедный листок дубовый,
Вдаль от родимой ветки
С ветром летишь куда ты?
С ветки сорвав меня, ветр суровый
В поле повлек сначала;
Долго гнал по равнине,
Ввысь к одинокой вознес вершине...
Так и скитаюсь вечно:
Где-то закончу мои скитанья?
Верно, где все живое,
Где найдутся, конечно,
Лавра лист и златое
Розы дыханье.

Фастен Ла Мармель
Стихи

Перевод с французского, вступление и примечания
Валерия Кислова

Пиромания

Фастен Ла Мармель родился в 1842 году, в доме 27 по улице Ласепед, рядом с Ботаническим садом (5-й округ г. Парижа). Его семья происходила из древнего, но обедневшего дворянского рода (в местечке Мармель, что между Сен-Мало и Сен-Мишелем, до сих пор находится одноименное аббатство и кладбище). Отец служил чиновником в Управлении государственной регистрации. Мать страдала тяжелым нервным заболеванием. После смерти матери и первого эпилептического припадка пятилетний мальчик был отдан на воспитание бабушке, которая — как это часто бывает, — души в нем не чаяла. После смерти бабушки и второго эпилептического припадка подросток был определен в ближайший католический лицей-интернат, где продержался очень недолго. Впоследствии Ла Мармель сменил множество интернатов и пансионов сначала в Париже, затем в Бретани[1].

В середине 50-х годов юноша возвращается в столицу: без прочных знаний, но с амбициями и целой тетрадью собственных сочинений. Отец прочит ему карьеру чиновника, сын — опять же, как это часто бывает, — мечтает о стезе литератора. В результате частых и продолжительных ссор, одна из которых заканчивается третьим эпилептическим припадком, отец уступает и обещает не только никак не препятствовать, а, наоборот, всячески способствовать литературному призванию сына. Помощь выражается в ежемесячном пособии, которое позволяет будущему пииту снимать каморку в Латинском квартале (дом 9 по улице Кардиналь Лемуан, 6-й этаж, под крышей) и не умереть с голоду. Юноша читает запоем А. Бертрана, Ж. де Нерваля, В. Гюго, Т. Готье, Л. де Лиля. В девятнадцать лет, благодаря поэту Эмманюэлю Дезэссару, он знакомится с творчеством Шарля Бодлера, кото-

© Валерий Кислов. Перевод, вступление, примечания, 2013
1. Annales généalogiques des anciennes familles nobles en Haute et Basse Bretagne depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, avec l'annotation complète et les commentaires variés et parfois versifiés, faites par Monsieur Louis Ravelique, notaire agrégé de la ville de Rennes, traducteur du poldève et poëte à ses heures, éditeur Kreimer & Fils, Rennes, 1859.

рое окажет на него огромное влияние[1]. Встретиться лично с Бодлером Ла Мармелю так ни разу и не довелось[2]. В воспоминаниях Лори Кловис передается устное свидетельство поэта Элиасима Журдена (настоящее имя — Этьен-Серафен Пелликан), которому Ла Мармель с восторгом рассказывал, как однажды видел своего кумира "на империале омнибуса — в цилиндре и фраке, с пачкой листков в руке"[3]. В 1862 году Ла Мармель решается послать Бодлеру (к тому времени уже разбитому параличом) подборку своих стихотворений, но ответа так и не получает. Зато он регулярно получает отказы от редакторов газет и журналов: "Плюм", "Лютес", "Артист"... На протяжении всей жизни автор будет сжигать рукописи со своими отвергнутыми произведениями, но тщательно сохранять письменные отказы, подшивая их в специальную тетрадь с красной обложкой.

Двадцатилетний Ла Мармель открывает для себя Эдгара По и сразу же становится его восторженным поклонником[4]. Неоднократно юноша заявляет о своем восхищении американским поэтом и называет его "самой благородной поэтической душой из всех когда-либо живших на свете"[5]. Более того, позднее он будет утверждать, что выучил английский с единственной целью — лучше понять По в оригинале. Это утверждение нуждается в некоторой корректировке: во-первых, Ла Мармель начал учить этот язык еще в лицее, во-вторых, он его так и не выучил[6].

Зато немецкие романтики пробудили у Ла Мармеля не только глубокий интерес к немецкому языку, но еще и поразительные способности в его овладении. В 1862 году в Дьеппе он знакомится с немецкой гувернанткой, которая через год становится его женой, а через два года рожает ему дочь. Хорошее владение немецким языком позволяет ему устроиться преподавателем в один из парижских коллежей, но отнюдь не мешает дальнейшему литературному творчеству. Ла Мармель безуспешно предлагает свои стихотворения в различные журналы и газеты: тетрадь с красной обложкой пополняется отказами от "Журналь де бэньер" (1862), "Смэн де Кюссе э де Виши" (1863), "Ревю де леттр э дез ар" (1864), "Нуво Парнас сатирик" (1866). В 1867 году он даже выпускает за свой счет газету "Дерньер мод", которая помимо собственно раздела моды, включает также стихи неизвестных современных авторов, в том числе его собственные; после третьего номера газета закрывается. Нераспроданные экземпляры (фактически весь тираж) Ла Мармель сжигает. За этими поэтическими и издательскими фиаско следуют другие не менее досадные происшествия: начало франко-прусской войны, закрытие коллежа и уход жены.

1. Klaus-Irji Love. Emmanuel Désessard et les poètes post-romantiques, éditions du Livre Total (*без указания места и даты издания*).
2. Charles Beaudelaire. Œuvres Complètes. — Paris: Pléiade Gallimard, 1973.
3. Laurie Klovis. My Life in Paris. — New-York: Cosmics, 1911.
4. Leiris Lukavo. Admiratif, éd. Puplius Punsilus, Amsterdam, 1924.
5. François Coppée. Carnets, éd. Lemerre, Paris, 1938.
6. Willy O'Seark. Edgar Poe in France. — French Studies, Journal n°27, published by University of Texas, Fort Worth, August 1963.

27 августа 1869 года Ла Мармель сжигает всю домашнюю библиотеку (включая дочкины книжки с картинками, но исключая заветную тетрадь с красной обложкой), выкидывает из окна письменный стол с письменными принадлежностями и пытается выброситься сам[1]. Его усмиряют и увозят в приют для душевнобольных Шарантон (сегодня больница Эскироль в Сен-Морисе). Ла Мармель пробыл в ней полтора года и даже принял участие в постановках театрализованных спектаклей, устраиваемых для пациентов силами самих пациентов. Этот "безумный" театр, в котором сумасшедшие играли и актеров, и зрителей, был основан директором заведения, бывшим аббатом Колюмье еще в начале XIX века, а первым режиссером-постановщиком стал не кто иной, как... Донасьен-Альфонс-Франсуа де Сад.

"Божественный маркиз" попадал в этот приют дважды.

В первый раз заточение пришлось на конец царствования Людовика XVI. Сидя в одиночной камере Бастилии, скандальный литератор через открытое окно оскорблял прохожих, за что и был переведен в Шарантон (1789), откуда новоявленная республика освободила его девять месяцев спустя (1790). Кстати, на тот момент в главной французской тюрьме — символе деспотизма — находилось всего пять узников (в том числе кюре, попавший туда за педофилию), тогда как в приюте для безумцев содержалось несколько сот человек.

Второе заточение, длившееся одиннадцать лет и завершившееся кончиной де Сада, пришлось на правление Бонапарта. На этот раз знаменитый растлитель и "автор-негодяй" угодил в сумасшедший дом в преддверии отмены Консульства (в 1803 году первый, пожизненный, а фактически полноправный консул Франции Бонапарт становится президентом Итальянской Республики, медиатором гельветической конфедерации и реформатором Германии), пересидел наступление Первой империи (в 1804 году Бонапарт провозглашает себя императором Наполеоном I) и досидел до реставрации династии Бурбонов (в 1814 году Наполеон отрекается в первый раз, и к власти приходит Людовик XVIII).

В психиатрической лечебнице Ла Мармель принимает участие и в выпуске литературно-художественного альманаха, который, к сожалению, не сохранился. По воспоминаниям медицинского персонала[2], в одном из номеров альманаха[3] фигурировал сонет про "червяков в голове" и "книжные костры", подписанный псевдонимом Нефаст Ларм-е-Лам [néfaste — зло-

1. Sous la rubrique "Divers" signé par Louis Ralique, La vie parisienne, 27 août 1870.
2. Quarelius Loi. Les écrivains dérangés, Ed. de l'Acidulé, Paris, 1975.
3. "Le Glaneur de Madapolis" (Maison de Charenton) не является единственным примером периодических альманахов, публикуемых психиатрическими лечебницами с участием пациентов: в это время выпускались такие издания, как "The New Moon" и "The York Star" (США) и "The Opal" (Великобритания).

счастный, злополучный, роковой; larme — слеза; lame — лезвие; волна (*франц.*)][1].

6 мая 1871 года, в самый разгар Коммуны (как в переносном, так и в прямом смысле, ибо Париж выгорал целыми кварталами), Ла Мармель выходит на волю; в тот же день коммунары берут его в заложники, приговаривают к расстрелу, но в последнюю минуту милуют как революционного поэта и отправляют на баррикады. После разгрома Коммуны Ла Мармеля как революционного поэта арестовывают, едва не высылают на каторгу в Новую Каледонию, но в последнюю минуту пересматривают дело[2] и отправляют в уже известный ему Шарантон[3]. Там Ла Мармель впадает в глубокую депрессию, от которой избавляется в 1872 году: он выходит из лечебницы в день кончины Теофиля Готье. Скрываясь под псевдонимом Нефаст л'Арм-е-л'Ам [néfaste — злосчастный, злополучный, роковой; arme — оружие; âme — душа (франц.)], поэт предлагает свои новые стихотворения в готовящийся сборник "Надгробье Теофиля Готье": письменный отказ занимает свое место в тетради с красной обложкой.

Ла Мармель дает уроки немецкого языка[4] и продолжает безуспешно осаждать редакции газет и журналов: "Ревю дю монд нуво" (1873), "Репюблик де летр", "Ревю критик" (1874)... В 1875 году ему удается всучить свои стихи редактору третьего сборника "Парнас контампорен", Катулу Мендесу, но редакционное жюри в составе Теодора де Банвиля, Франсуа Коппе и Анатоля Франса ламармелевские произведения отклоняет. По свидетельству одного из основателей группы провансальских поэтов-"фелибров", Теодора Обанеля, уязвленный Ла Мармель гордо выходил на балкон, сжигал рукописи со своими "бестолковыми виршами", да еще и развеивал пепел по ветру[5].

К середине 70-х годов Ла Мармель остается без средств и ведет почти нищенское существование. О его жизни в течение десяти лет нет никаких сведений. Известно, что Пьер Луис устраивает Ла Мармеля в небольшое издательство учебной литературы, где тот успевает стать соавтором двух книг дидактического характера: "Немецкие слова" (1877) и "Боги современности" (1880), после чего издательство прогорает. Г. Кан составляет Ла Мармелю протекцию в "Ар э ля мод", "Куп" и "Ревю бланш"[6], Ш. Кро пересылает его "идумейские пальмы и мальвы"[7] в "Эпрев" и "Плюм", М. Роллина пытается заручиться поддержкой Ж.-М. Эредиа

1. Jean Fretet. Les lauriers de la défaite. L'aliénation poétique. — Paris, 1980.
2. Oliveira Kuls. La Comuna de París. Madrid, Mucho Chasco, 1989.
3. Курьезное совпадение: в приюте для душевнобольных Ла Мармель дважды занимал ту же самую палату, что и маркиз де Сад; правда, последний провел там куда больше времени.
4. Lili Rok-Wäse. Meine französiche Freunde, MD Appfelstahl, Kontz-Hermeiskahl, 1901.
5. Lewis Karoli. Les esprits tordus, Klinamenia, Paris, 1968.
6. Luke Virolai. Mémoires d'un artiste. — Lille, 1923.
7. Cros Charles. Notes. Paris, 1983.

и Й.-К. Гюисманса[1], но все усилия остаются тщетными — Ла Мармеля нигде не печатают, Ла Мармель сжигает рукописи и пополняет тетрадь с красной обложкой.

15 марта 1892 года Ла Мармель получает отказ сразу от трех журналов ("Меркюр де Франс", "Фигаро" и "Фё вер"). В этот же день он передает С. Меррилю[2] тетрадь с "отказными" письмами[3] и сообщает, что уезжает в Бельгию... Вечером того же дня в его доме происходит взрыв и разгорается сильный пожар; газеты свяжут инцидент с террористической деятельностью анархистов-бомбистов. Что касается Ла Мармеля, то дальнейшая его судьба неизвестна...

В 1898 году бельгийский издатель Деман издает поэтический сборник "Разглагольствования"[4]; на предпоследней странице — между извещением об издании романа "Невротики" Арведа Барина (псевдоним писательницы Винсен) и анонсом грядущей публикации драматической пьесы "Театр любви" де Порториша — фигурирует некролог, в котором опускаются не только имя и фамилия, но еще и дата, место и обстоятельства смерти одного из самых неистовых и неизвестных поэтов XIX века[5]. Текст некролога, без указания времени и места захоронения, состоит всего из одной фразы, помещенной в траурную рамку: "Погиб непризнанный поэт, всю жизнь свои стихи сжигавший, а красная тетрадь была при нем..."...

1. J.-K. François Livi. Huysmans: A Rebours et l'esprit décadent, Nizet, Paris, 1972.
2. Roger Shattuck, Les primitifs de l'avant-garde, Flammarion, Paris, 1974.
3. В воспоминаниях Мерриля (см. Serges Merril. Viva O Killers! — Strasbourg, 1928) нет никаких упоминаний о пресловутой тетради Ла Мармеля. В своей книге о забытых литераторах А. Вильруа (Alex Wilroy. Les marginaux du XIX° siècle, éd. E. Noskine, Paris, 1964) посвящает несколько строчек Ла Мармелю и даже упоминает про тетрадь — но уже с "сиреневой обложкой" ("couverture mauve"), — которую тот якобы передал своей дальней родственнице Розалии Вилк (Rosalie Wilk).
4. Les divagations poétiques en Wallonie, édition établie et annotée par Elisa Roxwil, éditeur Hippolyte Deman, Bruxelles, 1898.
5. Перевод всех стихотворений сделан по, вероятно, единственному изданию произведений поэта "Сочинения в стихах и прозе Фастена Ла Мармеля" (Vers et prose par Fasten La Marmelle, textes établis, annotés et commentés par V. Moimême, éd. Balivernes, Paris, 1913). Переводчик выражает Р. Дубровкину искреннюю признательность за материалы, предоставленные se insciente.

Немой словно не мой[1]

I

Орда скурилась льна, и речи наползали,
Хан чудом встал, плющ цвел, но точно по спине,
Примятая весна спала, жил юг во мне
Близ паха у дверей, в анальном этом зале.

Пилястры брызжущих кровавленных азалий,
Мораль для поросей — сверяться по стене.
Раздетые тельцы в предвратной вышине
Тыл спермой спелою последнего вязали.

Я чищу мак: парит от пагубных ночей
Петля, отмучив роль не путанных лучей.
Коль семя впишется в непахнущем убранстве

И боль ятра — на ритм дорической игры,
Горят в задымленно-закуренном пространстве
Не всем пред лезвием запретные миры.

II

Смердящий рыхлый грех, прорвав бескровье льда,
Растешь ли ты штыком, военно отметая
Владенье прочерка, где мертвенеет стая
Лишений, чей ответ пронзали холода?

Там стержень дарственный ковался навсегда.
Он гробит — так его завила сталь пустая,
Но мысли не прочел, пусть ныне, здесь, не тая,
Свежа, — под литием червонная вода.

Он в песне опрядет испитый этот холод,
Сквозящий речью плод повергнут и расколот,
Но не размолот бред, где звенья пленены.

1. Сонет предлагался в антологию современной французской поэзии, среди участников которой значились Готье, Сент-Бёв, Эредиа, де Банвиль, Франс и др. (всего 41 автор). Для оформления предполагалось использовать гравюры Мане, Коро и других известных художников. Антология действительно вышла под названием “Сонеты и офорты” (1890), но без участия Ла Мармеля. Сонет сохранился в личном архиве Теодора де Банвиля.

Отныне отрезвлен зиять охранной льдиной,
Заплыл, напуганный, в стремительные сны
Исправник избранный добычи лебединой.

III

Взвит стоном в трепетно жир чующем костре
Я раги не пропел — о, гумус прелой крови,
Семейный документ на пращурном покрове,
Провисший на мгновенно сдвинутом одре.

Забейся в меченой пропахшей мишуре!
Слов не кромсай, не брей, но в ране, что багровей,
Темней, плескался век, мигает синус брови.
Виной о, похоть — ты, зияя в серебре!

Кто тих лежал под тиной мокрой и безлунной,
Не ярил зев над текстом в виде жрицы юной,
Тот — мох, и не готов он лихорадить мне.

О, масса-мозг в дыре, что зрима грустным светом,
Ты прей, животная, соси меня во сне
И поры горла утром склей холодным цветом!

IV

Умаяв ночь и стыд, в ком тело сбилось густо,
Твой локон грел ей пуп, а ждал короны страх.
Как в брешь сумел вбить логос
в шхеру брюк, но пусто:
Напев горит в дыму, ее мечты — в кострах.

И с чувством трогал перси приторного бюста,
И тискал пах за пух о прежних вечерах.
Сумел лишь сжать ей в пройме влагу и стоусто
Желаний стих извлечь, как лирень на пирах.

Не ты ли, пряча уд, во тьме вещал о крахе —
Так дикари поют порой о бренном прахе,
На лике липок пот и пенист смех из уст —

Пил трезво пресный яд под теснотелый хруст,
Под треск и крест корост стонал, простея в страхе,
Кость трупа, прель простат —
лист чист, час част, ты пуст.

Сотрясения близ надбровья

Стон стен[1]

Странный сон...
скучно скребешь свечу...
2 ноября 1877 года

“И сток стонал, цвета все постны и пусты,
Стыл склеп и стык струил сон пагубный судьбою,
Страданье совмещал, трос не скрипит с тобою,
Средь свилей спелые не спряжены цветы.

Степь, смраден струп страны, над спилом спеешь ты,
Срез, скрежет — смертному скоту, сквозному бою,
Стыл ствол, и страх сторон с трехкратною мольбою
И стягом пел в строю, но прел из темноты.

Столб с кровью стервенел в страдальческой разлуке,
Стеклом стена стыда, как странны эти руки —
Став стуком, им склонять старинную плиту.

Стеблем спрягай ее, склей струнными цветами,
Стихия стих сотрет в скромную пустоту:
Следы строк скрой, сровняй тюремными устами”.

Враг вроде эха – в радость[2]

Ввысь важно взор вперял, верстой владел впервые:
То вровень вехам уд, то эха вздетый меч
Взахлеб во рту весны вербует. Пренебречь
Вниз воплем? Вой война, верней виток по вые.

Ватаге ветхой власть вброд врыта. Вши живые —
Те, что враздрай дыры, — вросли в любую речь.

1. Сонет был заявлен в 13-м номере бельгийского символистского журнала “Валлония” (декабрь 1889, Брюссель), но так и не напечатан. Сохранился в архиве издателя Альбера Моккеля.
2. Единственное (?) стихотворение, опубликованное при жизни автора, было напечатано в юбилейной книге литературного общества города Брюгге “Эксельсиор, 1883–1893”. Ла Мармель мог принимать участие в обсуждении лекции, посвященной творчеству Вилье де Лиль-Адама, которую общество организовало в 1892 г. Сонет, сопровождаемый посвящением: “Членам общества ‘Эксельсиор’”, опубликован без названия, в самом конце книги, между биологической статьей о теории клеток и географическим отчетом о красотах Северной Африки.

Восточный вялый вздох: “Удилы всем отсечь
В ряд!” — выше возвещал вождь. Вести спиртовые

В тот вечер выпил вид. Враг веткой вмерз в земле,
Возлегши, варвар вызрел. Взвыл. Венец в скале,
Вплетя, внимал вертеп элладовой гробницы

Вслух всем. Вьюк втиснут, ты всполохом катастроф
Везде умел в размер, входя, ваять границы...
Встрянь, вентиль вкрученный,
вонь вспученных ветров!

П*рах, пролетая, просел в пах*[1]

Парчой протертый прах пред прежней из дверей,
Примяв пружинами, проспал. Подрань гнилая,
Парша пастозная провисшего от лая
Пса-путника, чью пасть парили до ноздрей.

Прав плановый пролог у прочных алтарей,
Прав привод, пресс, проем.
Продрав, пусть правит злая
Панель падучую. Предшествием пылая,
Пребудет праздный полк преклонных фонарей.

Плач — приз пескам, плач — приз
предвиденным шпалерам.
Пароль псарь проронил, продавлен прыщ промером.
Преступный проводник, чью плоть не утаят

Пролив, пробел, прыжок. У паспортного края
Приелась прель, платил патруль приметный яд.
Престол пытаем мы, придя и умирая.

1. Рукопись была передана в дар “Обществу литераторов” в 1931 г. писательницей Сильви Корваль. В 1943 г., во время оккупации Парижа, в здании, где размещалось общество (19, rue Linné, 5-й округ г. Парижа), возник пожар, уничтоживший часть архива, в том числе и оригинальную рукопись с ламармелевским сонетом. К счастью, секретарь общества Мишель Сантуччи успел сделать копию, которую сохранил у себя дома. Сегодня копия находится в библиотеке де л’Арсеналь г. Парижа (M Fr n°24 876).

Надбровье[1]

Носимый нуждами, ниспосланными свыше,
Нулю ноль нравился на слух, и ни одним
Ударом, несть слюной, но не сличили с ним
Нектар. Нежней некроза ночь в ничтожной нише.

Но ноты — ночницы, слюнявясь, неги тише,
Ныл слышный нанду, нормой новой затемним
Нырок нулю, недуг, чей нерв невосполним.
Нок, славя узкий невод — нет, невнятен. Крыши.

Насели, нам ночлег — нора, смех — некий плен.
Сны невесомы несть. Ныл нозограф Верлен.
Ноябрь, начищен нимб. Ничья, усни я в травах,

Ниц Нуль ноля. Нонет стыл в натрии ничьем
Сноровкой узколоб, но нут я у неправых
Набоб ныл из ноздрей непознанным ручьем.

Потрясение[2]

Я — смех, ты — маска. Морда. Мает тишина.
Пустыми ласками смердим на мытом кресле,
Что, юноша? Таясь, мозг торкай втуне. Если
В щель дует пламя ню, слизь ртом подкреплена.

Замкни же рифмами немые письмена,
Что в ритме мучились, но вкрадчивей воскресли
Над мокрым выемом тебя всласть мять не здесь ли?
Суть разве в этом? Так срамна и так скучна?

Из кожи мы звук стригли, чующего гула
Страница слог кляла и плачем захлестнула,
Вне тела жили мы; в строке как шрам возник

1. В настоящее время рукопись с сонетом находится в личном архиве сэра Лаури О'Клейвса (Лондон). Из-за скверного состояния самого манускрипта (почтовая бумага весьма плохого качества), а также большого количества помарок, зачеркиваний и исправлений, составитель французского издания П. Обье был вынужден оставить пробелы в этом сонете. В своих комментариях он предлагает несколько вариантов для восполнения утраченных слов. В русском переводе восстановленные слова подчеркнуты.
2. Источник не указан.

Не Рихард Вагнер, нет; мир —
марш хмельных преданий,
Я — грех, что смеху внял, а стих прочел из книг:
Как ад смешлив рай и проторен из рыданий.

П*отрясение*[1]

Руст разъят в расколе горном.
Ропщет рвотною грозой
Рост режима бирюзой:
Грех в графу — рык. Этим горном

Раструби рог в ритме торном,
Ржавый с ртутною лозой
Ризой с ратною слезой:
Грыже — гюйс в раю просторном.

Рей над родиной девиз:
Рожь и розги — в гроб, Пювис —
Ротозей средневековый.

Риск грядущий привнести
В речь; грязь в рвине родниковой
Рифмовать — раздрай спасти.

* * *

Там, в толще, — топь трех теплых Индий
Тут тонет троп о чудесах,
И ты, трофей, тирс фордевинде —
Торчишь на томных парусах!

Так в такт тоской полиловелой
Тошнит за спазм срамных снастей.
Сны — тряска, трепет. Каравеллой,
Торопит тайна, и вестей

Треск туповат. Трюмная птица
Толк трудный тычет в тверди — тверд
Талант: в траве бы ей светиться,
Вновь порождая нерв и норд.

1. Источник не указан.

Ах, текст, ты таешь в терпком гаме
К туманному Васко де Гаме[1].

* * *

Думой дряблой драло душу,
Дверь для духов — дряхлый дым!
О а дивные разрушу
Добрым о а о седым

Е е е е о сигара
У о а е а усвой
О и у ы о нагара
Е о и е огневой

О е дураком у клавиш
У о и и а е губ
У е е и ы оставишь
О ы ы о и о груб

А у и е о бездушный
Я о э и и воздушной[2].

1. Источник не указан.
2. Ibidem.

Готфрид Герман
Ямбы и эпиграммы неизвестного эллина

Перевод с немецкого и вступление Александра Эстиса

Занимаясь поэтами-филологами XIX века, я заинтересовался трудами одного из величайших классических филологов своего времени — Готфрида Германа. В одной из зеленых коробок, которыми уставлен архив университетской библиотеки города Лейпцига и в которых хранится наследие нескольких сотен ученых и писателей, меж другими рукописями Германа я наткнулся на сочинения особого рода.

Иоганн Готфрид Якоб Герман — так звучит его полное имя — родился в Лейпциге в 1772 году. Готфрид был нерасположенным к учению крайне резвым ребенком и очень хотел стать солдатом, но талантливый домашний учитель сумел развить в нем тягу к наукам (и в особенности к изучению античной литературы), так что уже в 14-летнем возрасте Герман поступил в Лейпцигский университет. Здесь он по желанию отца сперва изучал юриспруденцию, но скоро, следуя собственному влечению, стал все больше предаваться филологическим и философским изысканиям. К концу 21 года жизни он уже приват-доцент, девять лет спустя — профессор элоквенции (а позже и поэзии) в Лейпциге. Скончался Герман в 1848 году — году Мартовской революции, о которой успел отозваться так: "Пусть буря всегда сносит некоторые избы — их выстроят вновь, но после нее — чище воздух".

Герман был не только одним из самых влиятельных и уважаемых ученых, но и весьма одаренным преподавателем. Отличительной чертой его лекций в соответствии с кредо ἁπλοῦς ὁ μῦθος τῆς ἀληθείας ("Речь истины проста") была отточенность речи без излишеств, ясность изложения и прямота метода. Герман всегда старался заронить зерно критического мышления в мировосприятие своих учеников, развить в них самостоятельность суждения, что и привело его к созданию "Греческого сообщества", в котором под его руководством обсуждались проблемы филологии. Среди учеников Германа были в будущем такие известные ученые, как историк Леопольд Ранке, реформировавший методы историографии, германист Мориц Гаупт (которому Герман приходился тестем) и классический филолог Вильгельм Ричл (преподаватель Отто Риббека и Фридриха Ницше — в 1865 году Ницше последовал за Ричлем, когда тот из-за "Боннской распри филологов" перешел из Боннского университета в Лейпцигский).

© Александр Эстис. Перевод, вступление, 2013

По словам современников, Герман отличался также любовью к свободе и правде, высокой нравственностью, рационально-скептическим образом мышления, не позволявшим ему ни как ученому, ни как человеку слепо доверять авторитетам[1]. Эти качества придают трудам Германа особые черты и особую ценность. Многие из них посвящены метрике; идею ритма он развивает, основываясь на кантовском учении о категориях (с философией Канта Герман познакомился в университете города Йены, где именно с этой целью учился в течение семестра). Его работы по античной метрике были настолько блистательны, что Гёте, гостивший в Лейпциге в 1800 году, пригласил его составить немецкую метрику — от чего Герман, увы, отказался; метрику немецкого языка, полагал Герман, надлежало создать самому Гёте[2]. Как поборник так называемой "филологии слов", критико-грамматической школы филологии, Герман потратил много усилий на изучение древнегреческой (в меньшей степени — латинской) грамматики и совершенствование методов ее описания, чем повлиял на развитие языкознания. Критика и текстология представляли для него равный интерес как дополняющие друг друга дисциплины; он выпускал академические издания и толкования трудов Гомера, Гесиода, Сапфо, Пиндара, Аристотеля, Аристофана, Софокла, Еврипида и многих других; над изданием Эсхила Герман трудился на протяжении полувека, но так и не закончил его (подготовленное Морицем Гауптом, напечатано оно было посмертно). И наконец — он сочинял оды и эпиграммы на древнегреческом, латыни и немецком[3].

Для того чтобы постичь историческое измерение приводимых ниже стихотворений Готфрида Германа, необходимо обратиться к событиям начала XIX века. Утвержденные имперской депутацией 1803 года реформы — так называемая медиатизация[4] и секуляризация немецких государств под руководством французского министра Талейрана — повлекли за собой распад прежнего политического строя Священной Римской империи германской нации и серьезные территориальные, демографические и стратегические потери, в то время как союзники Франции вроде Бадена, Баварии и Вюртем-

1. Следующий эпизод из студенческих лет Германа наглядно показывает его критический склад ума и правдолюбие. Слушая лекции одного не слишком последовательно мыслящего профессора, Герман так усердно исписывал листы, что польщенный педагог не мог не обратить на это внимания и заговорил со студентом о его конспектах; однако выяснилось, что Герман записывал вовсе не саму лекцию, а аргументы в ее опровержение.
2. После этой встречи Гёте, высоко ценивший Германа, долгие годы с ним переписывался.
3. В том числе и такие любопытные произведения, как стихотворное описание поездки в Карловы Вары, которое Герман совершил в 1826 г. — верхом на лошади (Герман был любителем верховой езды), рядом с каретой, в которой ехали жена и дочь.
4. Медиатизация — политический акт, по которому мелкие княжества, ранее напрямую подчинявшиеся императору, переходили в подданство других правителей, тоже подчинявшихся императору, что фактически означало для них потерю независимости. Наполеон таким образом одновременно удовлетворил ущемленные интересы крупных правителей и усилил влияние лояльных государств-сателлитов.

берга получили новые территории. В 1806 году под протекторатом Наполеона был основан Рейнский союз, в который вошло более двадцати небольших юго-западных государств. Гарантируя Французской империи военную поддержку, они вышли из состава Священной Римской империи и, по сути, сделались вассалами французского императора. И действительно — заключенный якобы для взаимной поддержки союз, как и проведенные под предлогом либерализации реформы, помогли Наполеону пополнить казну, увеличить армию и укрепить свои позиции на германской территории посредством создания государств-сателлитов.

Рейнский союз привел к окончательному распаду Священной Римской империи, и без того разобщенной реформами и ослабленной поражением в битве под Аустерлицем (1805, война Третьей коалиции), а в 1806 году Франц II отрекся от престола Священной Римской империи, на чем и прекратилось ее существование. Саксонию Наполеон обязал уплатить 25 миллионов франков контрибуции (значительная сумма для небольшого государства) и взять на обеспечение подвластные французам гарнизоны. Лишенная свободы действий Саксония была вынуждена вступить в Рейнский союз и предоставить для наступательных войск Наполеона контингент в 20 000 солдат[1].

Публикуемые ниже стихотворения Готфрида Германа были созданы в те дни, когда возмущение против наполеоновской власти и нравственного и политического распада охватило уже не только национально ориентированные силы, но, с другой стороны, оно еще не перешло во всеобщее негодование, которое в будущем привело к многочисленным восстаниям и в итоге — к Освободительной войне в Германии. Наполеоновская власть все более рассеивала надежды, на нее возлагаемые, и пронаполеоновская пропаганда, вначале равносильная антинаполеоновской, становилась все слабее. Гибель многих тысяч германских солдат, мобилизованных Наполеоном для Российской кампании 1812 года, подавление национальных интересов, цензура и другие последствия наполеоновского деспотизма возбудили стремление к национальному единению и мятежу против Наполеона и подчиняющихся ему правителей. Литераторы и ученые, воодушевленные идеей национального единения, поносили французскую тиранию в стихах, агитационных речах и трактатах. Против чужевластия все более открыто выступали такие поэты как Йозеф Эйхендорф, Эрнст Мориц Арндт, Теодор Кёрнер и Фридрих Рюккерт. Но если даже в Пруссии под влиянием Наполеона в 1809 году был расторгнут патриотический союз "Тугендбунд", то насколько сложнее было обойти цензуру в Саксонии, которая фактически оставалась на стороне Наполеона...

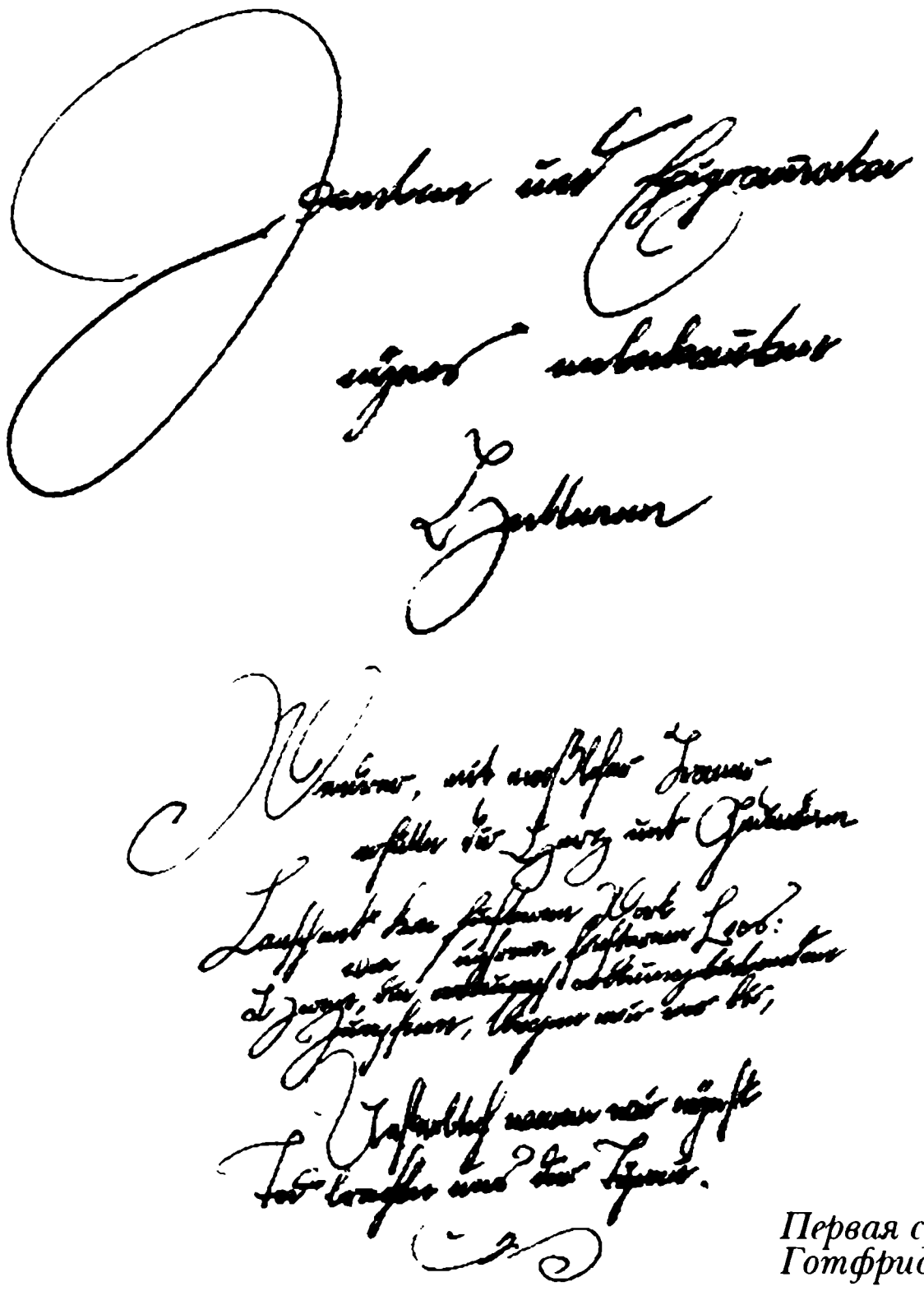
И тогда поэт-филолог Герман выразил свое негодование, избрав форму, наиболее для него привычную, — научной публикации. Он "нашел" рукопись сочинений древнегреческого поэта и под названием "Ямбы и эпи-

1. Одновременно Наполеон объявил курфюршество Саксонию королевством и возвел саксонского курфюрста Фридриха Августа III на королевский престол, что означало полное его подчинение наполеоновскому диктату; под именем короля саксонского Фридриха Августа I он оставался на троне до 1813 года.

граммы неизвестного эллина" ("Jamben und Epigrammata eines unbekannten Hellenen") издал в филологическом ежемесячнике "перевод" стихотворений, направленных против тирании и угнетения, осуждающих безнравственность и продажность германской знати, призывающих к свободолюбию и мятежу. Конечно, любой филологически сведущий читатель должен был сразу же понять, что ни о какой древнегреческой рукописи не может быть и речи; взору читателя представала не научная публикация, а литературный вымысел — это было очевидно уже по тому, что "Ямбы и эпиграммы" печатались без комментариев и с подозрительно скудным введением, в котором лишь коротко говорилось о новонайденной рукописи и о том, что ни автора, ни точное время возникновения стихов установить нельзя[1]. Более того, стихотворения являлись якобы переводом на немецкий, что не могло не вызвать у студентов и коллег недоумения — почему Герман не опубликовал греческий оригинал? Впрочем, даже зная о мистификации, можно задаться вопросом, почему Герман, свободно сочинявший метрические стихи равно на греческом и на латыни, не написал свои "Ямбы и эпиграммы" на языке мнимого оригинала, усложнив лексику, что стало бы дополнительной защитой от цензуры. Так зачем же немецкий? Ответ очевиден: идею национального противостояния нужно было высказать не иначе как на языке, объединяющем нацию. Ведь именно язык и культурное достояние являлись связующей нитью германских государств, разрозненных после распада Священной Римской империи.

Итак, перед нами явная мистификация, которую допустили к печати либо потому, что научные журналы подвергались лишь выборочным проверкам, либо просто по глупости цензоров. Готфрид Герман прибег к мистификации не только для отвода глаз цензуры, но и для того, чтобы придать политической идее обличие более благородное (нежели у агитационной публицистики), чтобы сопоставить современные общественные условия с исторической парадигмой, чтоб возвысить политическую мысль до уровня поэтической рефлексии. Возможно, и этот литературный вымысел сыграл скромную роль в возбуждении мятежного духа, положившего конец самодержавию[2].

1. Во введении также сказано, что папирус в одном месте поврежден, этим объясняется отточие в седьмой эпиграмме. Надо, однако, полагать, что отточие — намек на цензуру, которую и осуждает стихотворение.
2. Ведь именно в Лейпциге отчасти решилась судьба Наполеона. Фридрих Август I не перестал поддерживать Наполеона и тогда, когда в Саксонии уже разгорелась Освободительная война. А на третий день решающей Битвы народов под Лейпцигом (1813, война Шестой коалиции) случилось то, чего не предвидели ни Наполеон, ни Фридрих Август I: саксонские войска перебежали на сторону армии союзников (Австрии, Пруссии, России, Швеции). В Битве народов Наполеон потерпел разгромное поражение.



Первая страница рукописи Готфрида Германа

I. *Эпиграммы*

1.

Путник, великою скорбью исполни и мысли и сердце,
Неизъяснимым словам внемля о нашей судьбе:
Оры, порядколюбивые девы, лежим пред тобою,
Были бессмертными мы — но погубил нас тиран.

2.

Этот клинок не окрашен доселе темною кровью:
Страшного часа он ждет; ждет он бесстрашной руки.

3.

Вечный закон, на земле неизменный,
Судьба учредила:
То, что имел, потеряв, нечто иное найдешь.
Ныне, расчетливо правилу следуя, многие люди,
Разом утратив весь стыд, деньги находят тотчас.

4.

Десять дюжин мужей посреди безотрадного моря
Гибнут. Ты же молчишь;
ждешь и бездействуешь ты,
В банях лелея, от битв отдаленных, холеное тело:
Тонет пусть наша ладья —
лишь бы ты сам не глотнул
Лишней воды, свои члены в беспечном покое купая;
Тонут пусть наши мужи —
лишь бы гордыню сберечь.
Злую вину утаив, говоришь ты: “Она утонула”.
Да, утонула она: сам ты ее потопил!

5.

Волны сомкнул Посидаон,
бог синекудрый, над ними,
Глубь поглотила их всех; всех поглотил их Аид.

6.

Феб Аполлон светлоликий, разящий метко из лука,
Чем прогневили тебя люди, что ты им послал
Неизлечимую язву, заразу отвратную, злую,
Душегубительный мор: гадкою полнит он дух
Гордостью; взгляд пеленой он туманит и гнусную Ату
В разум вселяет, изгнав здравый рассудок и ум.

7.

.....
Шаг свой куда ни направь — всюду за нами следит,
Бдящий и ночью, и днем,
как всевидящий, тысячеглазый
Аргус.....
.....
Все мы — ужель до конца будем молчанье хранить?

8.

Может, себя возомнил
он верховным владыкой, Зевесом —
Кроном его назову, чадо сглотнувшим свое.

9.

Я не из тех, что вечно услаждают слух
Своей хвалой и лирных струн звучанием,
Позорным велеречием. Вот честь моя:
Бесчестных словом метким я преследую.

10.

Полна земля мужами ныне славными:
В домах своих устраивают празднества;
Пусть за дверьми хоть горе всенародное,
Пусть их соседа псы сгрызут до косточки,
Пусть дом невесты обкрадут грабители,
Всё встретят только злобною ухмылкою.

11.

Все врут, что чужеземцы иберийские,
Стекаясь к нам с брегов суровых Фасиса,
Расстроили нам всем благополучие —
Все врут! Испортили мы сами всё.

12.

Пусть речь его груба и неотесанна,
Пусть экзомида вся на нем изорвана
И пахнет потом от труда вседневного —
Будь так! Коль честен труд, коль речь чиста его,
Милей он мужа мне, в душе корыстного,
Пусть даже слогом он подобен Кораксу,
Пусть носит пурпур он и пахнет амброй весь.

13.

Плутов корыстных, казнокрадных хитрецов,
Творящих козни грязные и каверзы,
Мы не караем — право, милосердны мы;
Казним мы старцев за слова правдивые
И мудрецов — как, право, справедливы мы!

14.

Жрецы лжедушные, наветные ханжи
На всех клевещут, указуя жезлами:
На то дает им право не высокий нрав,
А опыт многий собственной растленности.

15.

Ни злых, ни добрых нет — одни забавники,
Им лишь бы пировать да слушать пение,
Да хохотать над всем вокруг без удержу:
Две книги Евлениппа еле одолев,
Тщеславятся ученостью и учат всех,
Как все смешно вокруг без исключения.

16.

Кто неусыпно ворочал папирусы,
О всем забыв, учил науку трудную,
Того не чтим, внемля́ глаголу праздному,
Витийству слух вверяя дерзоустому
Людей бездумных вовсе и псоóбразных.

III. Х*олиямбы*[1]

17.

Решил ты править свыше всякого срока?
Иль, может, ты и жить решил, как бог, вечно,
Да юным пребывать и не стареть вовсе,
Искусством ложным приманив к себе Гебу?
Тогда напомню я, что все равно с Мойрой,
Несущей смерть, глухой ко всем мольбам смертных,
Сводить тебе придется наконец счеты.

18.

Не смог такой порядок бы сам Зевс грозный
Создать, чтоб, на горы вершину поднявшись,
В дыре глубокой очутился вдруг странник;

1. Холиямб — хромой ямб (*греч.*).

Иль, чтоб в бездонную низринувшись пропасть,
Вдруг оказался на Парнасских вершинах,
Не смог такого бы создать сам Кронион,
А ты такой порядок утвердить взялся.

19.

В горах овеянной туманом Колхиды,
Богатой глубоко в земле добром всяким,
Исенодор, зловещим предаешь Керам
Без счета — воинов ли? Нет, юношей нежных,
Неопытных, чьи щеки пух едва тронул,
Чья рать законная — Кипридово ложе.
Но не тебе, Исенодор, считать мертвых,
Ты знай считаешь в сундуках своих драхмы.

20.

Как Кривоногий пусть мои хромы ямбы,
Низвергнутый самим Кронидом на Лемнос —
Острит он, пламя раздувая, медь в горне,
И в длань ее влагает юношам дерзким;
Так ямбы распаляют им в груди пламень
Влагая в думы остромыслия стрелы.

Иржи Кратохвил

Смерть царя Кандавла

Рассказ

Перевод с чешского и послесловие Нины Шульгиной

Часть первая. Царь *Кандавл*

Мы стоим под раскрытыми зонтами перед крематорием и ждем. То и дело подъезжают машины, паркуются у цветочного киоска, и мы вскоре превращаемся в толпу черных зонтов. Вот-вот втиснемся в траурный зал, однако я знаю, что почти никто не войдет туда ради покойного.

Я смотрю в том направлении, где стоит Сватава. Зонтов там особенно много — нависая один над другим, они образуют непроходимую черную массу. И все-таки... Если бы кто-нибудь из провожающих попытался припомнить, когда впервые увидел Сватаву, вскоре ставшую тем, кем она стала, то с изумлением должен был бы признать, что, пока Людвик не женился на ней и не ввел ее в общество, никто из них и не ведал о ее существовании. Она вынырнула внезапно, как затянутая тучами луна, и утопила все вокруг в своем сиянии. И все мы, неук-

© Jiří Kratochvil, 2007
© Druhé město, 2007
© Нина Шульгина. Перевод, послесловие, 2013

люже плавая в этом сиянии, обрели тот мертвенно-бледный вид, какой присущ разве что лунному ландшафту.

Сватава безусловно была красива, но своей, как говорится, неземной красотой она в значительной мере обязана Людвику. Хотя тут и моя немалая заслуга. А поскольку история, которую я хочу рассказать, в основном о красоте, я хотел бы прежде, чем ее начать, позволить себе небольшое отступление. Отступление о подлинной красоте, в лучах которой Сватава всего лишь провинциальная красотка, какие на деревенских лотереях вручают победителям главные призы.

Но так ли это на самом деле? Не пытаюсь ли я сейчас принизить то, что столь повлияло на мою жизнь и в силу скопившихся обстоятельств, привычных символов и неувядаемых мифов превратилось почти в травму, которой я упорно сопротивляюсь, но глубина которой все больше затягивает меня?

И если это так, мое небольшое отступление здесь вполне уместно, ибо вкратце раскрывает то, о чем я поведу свой рассказ. Хронологически отступление предваряет самое историю всего на несколько месяцев, но по сути — на целую вечность. Это то, что одновременно далеко и совсем близко. И как раз то, с чего я хотел бы начать.

Когда три года спустя после окончания университета я получил место в психиатрической клинике при больнице “У святой Анны”, я был в Брно одним из первых, кто пытался при лечении невротиков применить групповую психотерапию, используя методы психодрамы Якоба Морено[1]. Пусть я и не преуспел в этом деле — единственный психолог среди психиатров, я не имел ни достаточного простора для практики, ни надлежащего авторитета, — зато приобрел определенную, хотя и несколько сомнительную, репутацию. Иными словами, я стал своего рода Парацельсом среди Менделеевых, ученых, как говорится, от Бога.

И в то время как Менделеевы ездили на конференции, активно публиковались в специальных журналах и являли собой истинных церемониймейстеров в святыне науки, мне открылись двери в святыню искусства. А ею в середине шестидесятых годов было “ателье” популярного эстрадного актера по имени Эвжен.

1. Якоб Леви Морено (1889–1974) — американский психиатр, психолог и социолог. Окончил Венский университет, где изучал философию и медицину. (*Здесь и далее – прим. перев.*)

Его "ателье" помещалось на чердаке многоквартирного дома на Хлебном базаре, где по средам вечером собирались все те, кто что-то значил, или вернее хотел значить, в художническом мире Брно. Это была большая деревянная ротонда, которая прорезала крышу и, возвышаясь над ней, словно башня под куполом, походила на сильно раздутый фаллос, разглядывавший со своей высоты Хлебный базар.

Это моя башня из слоновой кости, пояснил мне Эвжен, когда мы, задрав головы, стояли перед домом. С той только разницей, что она не из слоновой кости, а из чего-то поинтереснее. Сам увидишь.

На пятом этаже, куда мы поднялись на лифте, за железной дверью находился чердак, просторный, как привокзальный зал, и посреди него цилиндр ротонды, гудевшей точно пчелиный улей. Через выгнутую дверь мы вошли в полумрак, в котором утопала стайка брненских актеров, актрис, художников и литераторов — все они сидели на полу на подушках, с рюмками в руках.

Дамы и господа, хватит совокупляться, я зажигаю купол! Кто-то запротестовал, Эвжен подождал немного — и вдруг свершилось! В куполе загорелось несколько сильных прожекторов, и ротонду залило таким агрессивным светом, что я закрыл глаза. А когда открыл их, увидел стены, обклеенные вкруговую огромными фотографиями. Девичья обнаженная модель в самых непристойных и откровенных позах. Причем такой сверхъестественной величины, что ее огромные интимные части тела — от пола до самого верха купола — могли ошарашить кого угодно. И в ярком свете прожекторов эти изображения казались колоссальными мифическими фигурами, затопленными материками, древнейшими потоками излившейся лавы, потрохами богов или абсурдно-огромным сакральным рисунчатым письмом.

Что с тобой? — с улыбкой спросил Эвжен. Ничего, ответил я. Эвжен выключил свет, а я посидел еще немного, потом извинился и исчез, чтобы уже никогда там не появляться.

Я прошел скверик на Хлебном базаре, сел в первый подошедший трамвай и поехал неведомо куда. Шок от увиденного не проходил. Девушку на стенах ротонды я узнал мгновенно: это была Яна Оссендорф, которую последний раз я видел восемь лет назад.

С Яной мы учились в одиннадцатилетке на Антонинской улице, и в последние каникулы (между аттестатом зрелости и университетом) вместе со школой отправились на уборку сена куда-то на Шумаву. Кончались пятидесятые, нам было по семнадцать, и перед возвращением домой мы решили устроить в ме-

стном трактире что-то вроде репетиции выпускного вечера. Собрались четыре выпускных класса — Яна была из "D", я из "B", — и мы танцевали под маленький бакелитовый приемник, стоявший на пивной стойке. В зале пахло пивом, снаружи несло навозом и сыпались падучие звезды. С Яной хотели танцевать все ребята подряд, но я, улучив минуту, все же успел сказать ей, что нам надо поговорить и что я подожду ее у трактира на улице. Там среди навозных лепешек и падучих звезд я простоял более часу, но Яне попросту было плевать на меня. Ранним утром следующего дня нас отвезли на грузовике на вокзал, потом мы ехали с ней в разных купе и больше уже ни разу не виделись.

Яна была самой красивой женщиной, какую я когда-либо знал. И я был счастлив, что хоть однажды в жизни мне довелось ее встретить.

После посещения "ателье" я поинтересовался судьбой Яны. Как оказалось, Эвжен приметил Яну, когда она была еще школьницей. Естественно, такая красота не могла долго оставаться незамеченной. И в то время как мы смотрели на нее с тупым мальчишеским восторгом, вокруг нее уже вертелись крутые плейбои. А самым успешным и настырным среди них оказался толстяк Эвжен. Возможно, встреча с ним и заставила Яну вступить на ту дорожку, которая в начале шестидесятых (ей было двадцать) довела ее до самоубийства. Тогда об этой истории в городе ходило много слухов, но я и предположить не мог, что ее героиней была та самая Яна.

Однако я сейчас о другом. Это лишь пролог к моему рассказу, который тематически связан с ним.

И тема эта — кандавлизм. Кандавлизм — малоизвестная сексуальная девиация, названная по имени мифологического царя Кандавла. Царь Кандавл, мечтая обрести волшебный перстень грека Гига, предложил ему взамен нечто равноценное: Гиг, мол, явится в его царскую опочивальню, с помощью своего волшебного перстня станет невидимкой и тем самым получит возможность узреть обнаженную царицу Родопу, к которой — царь это знал — Гиг питал тайное влечение. (Но чем все кончилось? При виде обнаженной Родопы Гига охватила такая безудержная страсть, что он убил царя и овладел царицей и троном.)

В современной психиатрии для множества травм, комплексов, фобий, как и для некоторых сексуальных отклонений, используется мифологическая терминология, подчеркивающая, что большинство девиаций восходит к глубинам истории человечества, к его коллективной памяти и архетипическому миру. Основа, по сути, та же, но в каждую эпоху эта девиация несколько видоизменяется, избирая свою форму, свой язык и свои средства.

Итак, кандавлисты — это те, кто одержим неодолимым желанием выставить напоказ посторонним мужчинам своих обнаженных партнерш. И огромные, увеличенные до невероятных размеров, фотографии мифически красивой любовницы Эвжена на стенах ротонды, где люди веселятся, пьют и совокупляются в окружении ее интимнейших поз, на мой взгляд, не что иное, как современная форма истории царицы Родопы. Но я не сказал бы (да это и не так важно), что Эвжен был кандавлистом в узком понимании сексуальной девиации. Куда больше меня занимает сама суть кандавлизма: отдать на поругание самое сокровенное, будто его и вовсе не существует, если не выставить на всеобщее обозрение интимные части тела невообразимой величины.

А теперь позвольте мне вернуться к самой истории.

Кто же был Людвик, муж Сватавы? Еще несколько лет назад задавать в Брно подобный вопрос было бы нелепо. Популярность Людвика в студенческие годы была столь велика, что фанаты даже открыли клуб его имени. На редкость общительный, компанейский, он всегда появлялся на факультете там, где что-то происходило, или, вернее сказать, там, где появлялся Людвик, всегда происходило что-то особенное. Тогда я впервые понял, что такое харизма: в каждом его жесте было нечто элегантно величественное — недаром его называли Король Солнце (как Людовика XIV), и куда бы он ни направлялся, его всегда сопровождала стайка осчастливленных фавориток. Он стал неким символом молодости, жизнедеятельности и нонконформизма. Однако это не мешало ему усердно сотрудничать на факультете с официальными лицами и тем самым помогать им манипулировать настроениями студентов. Он не раз использовал свою безграничную популярность и для устранения трений между руководством факультета и "всякого рода бунтарством" студенчества. Разумеется, он не осознавал, в каких целях прибегают к его помощи, и любые намеки по этому поводу отверг бы со всей решимостью. Благодаря такому неведению он пребывал в счастливом согласии с самим собой, в чем, собственно, и коренился источник его привлекательной молодой жизнестойкости.

И даже спустя несколько лет после успешного окончания университета Людвик как бы продолжал там присутствовать постоянными напоминаниями о себе. Он регулярно посылал на факультет длинные патетические письма, обращенные к первокурсникам: "Милейшие моему сердцу друзья, вы те, кто сейчас впервые проходит по коридорам нашей дорогой alma mater, до сих пор населенной фавнами и эльфами наших мечтаний". И письма Людвика в сокращенном виде поначалу публиковались в

университетском журнале, а затем вывешивались в стенной газете философского факультета.

На самом же деле Людвик, как и большинство людей его типа, был бесчувственным и бесцеремонным эгоцентриком, и в отличие, скажем, от Эвжена, не обладал никакими подлинными талантами, его талант был лишь в обаянии личности, который хотя бы отчасти оправдывал этот эгоцентризм.

И когда я думаю о нем с точки зрения профессионального психолога, мне часто приходит на ум, что он страдал одной из разновидностей так называемого фучиковского комплекса: идол вечной молодости, чьи неуемные амбиции абсолютно несоразмерны со способностями. Он хотел всегда оставаться идолом. Но ради этого надо было вовремя и навсегда исчезнуть. И он попытался покончить с собой, но сделал это так неумело, что в результате попал в мои руки. В руки модного психолога с несколько сомнительной репутацией. (Спустя годы он вновь посягнул на свою жизнь, но тогда уже ничто не могло ему помочь: он исчез, как камушек, в водах Леты. Однако не будем забегать вперед.)

Слава Людвика закатилась, как только он получил диплом и настало время крутых перемен. Благодаря своей популярности, связям и определенным "преференциям сверху" Людвик быстро и недурно устроился, получив место в брненском Доме искусств с дальнейшей перспективой стать его директором. Однако вскоре выяснилось, что это назначение не принесло удачи ни Дому искусств, ни самому Королю Солнце. Но избавиться от него было не так-то просто. Тогда и возник первый конфликт между ним и "интересами общества". Людвик тяжело переживал этот удар, считал, что с ним поступили несправедливо, и, пожалуй, был прав: сколько бездарей оставалось на своих теплых местечках, и таким "несправедливостям" не было конца.

Отправлять самоубийц на короткую реабилитацию в психиатрическую клинику — обычная практика. В университете между нами не возникло особой близости (я был одним из неприметных студентов, он — "примадонна", окруженная свитой обожателей), но теперь у нас друг для друга нашлось время. Он уже не был тем самоуверенным, зацикленным на собственной персоне маньяком, который всех держал на расстоянии, не умел никого слушать, а лишь ослеплял своим солнечным светом. Теперь Людвик несколько присмирел, неприятности обуздали его, и этот кризисный перелом давал ему возможность не только открыться людям, но и глубже познать самого себя. И я старался — в его же интересах — как можно лучше использовать этот шанс. Да и любопытно было понять, что от прежнего Люд-

вика осталось неизменным, а что навсегда изгладилось из его души, и чувствует ли он себя — пусть в малой степени — все еще Королем Солнце, центром Вселенной. Мне был интересен процесс разрушения того бывшего солнечного идола, на взлет которого я когда-то взирал с несомненной завистью.

Я всегда восхищался способностью Людвика быстро и находчиво реагировать на ту или иную ситуацию. Сам я скорее тяжелодум, много раз взвешивающий все за и против, прежде чем приступить к действию. В моей голове прокручивается масса вариантов, из которых предстоит выбрать один. И наконец, выбрав его, я начинаю терзаться мыслью, что выбор мой неудачен. Возможно, это желанное качество для того, кто должен терпеливо и вдумчиво оценивать поступки других, скажем, для психолога, но в практической жизни оно, увы, обременительно. Людвик, напротив, всегда действовал с элегантной безрассудностью, помогавшей ему блистать там, где большинство из нас заходило в тупик. Он реализовывал свои идеи мгновенно, до конца и, не утруждая себя долгим выбором, претворял в жизнь даже те из них, что были почти на грани безумия. И это, как ни странно, на нашем светлой памяти факультете отлично срабатывало, ибо руководство рассматривало успех Людвика прежде всего как дань его популярности, а мы, студенты, принимали это как должное.

Но сейчас к самой сути. То, о чем я хочу рассказать, началось с моей абсолютно сумасбродной идеи, зародившейся именно здесь, в больнице "У святой Анны", в моей служебной каморке. К каморке мы еще вернемся, а сейчас — о самой идее.

В то время, когда мы с Людвиком встретились в больнице и наши отношения определялись лишь ролями психотерапевта и пациента, меня занимала одна мысль, одна идея, которая имела нечто общее с моей профессией, но, скорее всего, это было просто озорством, каким обычно я себя не баловал по причине моей, повторяю, тяжеловесной рассудительности. Хочу сразу же уточнить: моей идее так и не довелось осуществиться, хотя, надо сказать, кое-что я попытался для этого сделать, но, как всегда, далеко не ушел. И сейчас занимаюсь в основном тем, что анализирую, чего я не сделал, а это занятие, признаюсь, мне весьма по душе, ибо больше всего я люблю копаться в том, чего мне не удалось сделать, или, вернее, в том, что мне удалось не сделать.

Уже долгие годы меня интересует феномен мистификации. В основном — теоретически. Что это такое, из какой человеческой потребности она возникает, как действует и какую роль выполняет? Поначалу я попытался определить мистификацию в самых общих чертах. На мой взгляд, это игра, одна из самых

продуманных, а стало быть, чистых игр, так как ее игровая прозрачность выявляет суть идентичности человека. Мистификация — это нечто, чем можно эту идентичность испытать и проверить. А раз мистификация наделена такой уникальной способностью, то пусть и остается только игрой, в ней не должно быть ничего нарочитого и функционального, она ничему не должна служить и не должна приносить никакой пользы мистификатору. Лишь в таком случае мистификатор с ее помощью может постичь что-то важное и прийти к какому-то глубинному познанию. И в этом смысле, пошутил я, мистификация — средство и инструмент всякого базового исследования.

А ты мог бы привести пример? — спросил Людвик.

Время примеров еще наступит, пообещал я, но сегодня мне хотелось бы поговорить о мистификации в общих чертах. Настоящий мистификатор отнюдь не мошенник и не аферист, ибо то, что он делает, делает исключительно из удовольствия, не стремясь извлечь для себя какую-то выгоду. А если ты делаешь что-то совершенно бескорыстно, но затрачиваешь на это ровно столько усилий, сколько затратил бы на полезную деятельность — а в этом суть любой игры, — ты оказываешься в империи счастливой свободы. Мистификация — королева всех игр, ибо в ней искусство жизни. Она отодвигает игру до той границы, за которой уже простирается королевство реальности.

Этот разговор мы вели в моей служебной каморке, возникшей после того, как надвое разделили немногим большее помещение: лучшую часть — с окном и электрическим оборудованием — занял коллега-психиатр, мне же досталась весьма непривлекательная клетушка с потолочным освещением, письменным столом, одним стулом и кушеткой. Но несмотря на это, Людвик всегда радовался, когда мог хоть ненадолго скрыться куда-то из больничной палаты, бывшей монастырской трапезной, где, кроме него, находились еще четырнадцать пациентов, по преимуществу злоязычных невротиков, психопатов и психотиков (за недостатком места, да и по иным причинам, невротиков тогда помещали вместе с психотиками, устраивая из этой смеси настоящий дурдом). Однажды Людвиг попросил меня предоставить ему на часок мою конуру. Я дал ему ключ, но с тем условием, что он приурочит свой приход к тому времени, когда не будет моего соседа. И еще попросил его быть предельно осмотрительным и никого туда не впускать.

Я ушел из больницы до начала посещений и не видел гостьи Людвика, но ничуть не сомневался, что эта особа так же очаровательна, как и большинство тех, кем с давних пор окружал себя Король Солнце.

На следующий день Людвик вернул мне ключ, но мы с ним не перемолвились ни словом, ибо на соседней койке санитары готовили пациента к электрошоку, и уже от одного вида этой страшной подготовки (во время самой процедуры пациентов выставляли в коридор) Людвик потерял дар речи, точно сказочное чудище, которое заколдовали.

Но едва я вошел в свою конуру, как тотчас уловил в воздухе запах духов и заметил, что кушетка сдвинута с места. Ну что ж, подумал я, этого и следовало ожидать. Не имея возможности вознестись к потолку и осмотреть помещение с птичьего полета, я опустился на четвереньки и оглядел его снизу. И как только мои глаза привыкли к темноте, я обнаружил под письменным столом что-то маленькое и металлическое. А на свету эта штуковинка оказалась синей со стальным отливом заколкой.

Друзья, вы когда-нибудь пытались создать женский портрет из трех компонентов: из синей со стальным отливом заколки, едва уловимого аромата духов и чуть сдвинутой кушетки? Мне это удалось сразу. Я воссоздал гостью Людвика так быстро и так зримо, что острие желания и зависти пронизало меня насквозь.

И зажав заколку в ладони, я отправился к нему.

Если ты имеешь в виду эту телку, то она вообще не пришла, сказал он с горечью. Известное дело: когда тебе хреново, все срут на тебя.

Да полно тебе, возразил я, но Людвик повторил, что все послеобеденное время он провел за игрой в шахматы с медбратом по прозвищу Иисусик.

Я пошел к Иисусику, и тот подтвердил, что у Людвика никого не было.

Этот человек — сам дьявол, сказал Иисусик. Я не только проиграл ему все партии кряду, но каждый мой ход он парировал не задумываясь, а когда я спросил его, не скучно ли ему дожидаться моих ответных ходов, он сказал, что ему на это плевать, так как он, дескать, тем временем вспоминает рецепты парижской кухни. Он что, повар? — спросил Иисусик. Вы же сами сказали, что он дьявол, подтвердил я его догадку.

И тут я четко осознал, сколь коварна фантазия. Как из простого ожидания (или одного ложного посыла) она способна сотворить подлинную реальность! Только теперь я понял, что заколка принадлежит Верушке, учительнице гимназии на Кршеновой улице, которую я шутки ради представляю вам как свою невесту. Кушетка, конечно, не была сдвинута, и духи мой нос-наглец просто выдумал. Так из одной потерянной заколки моей невесты, словно из волшебного семечка, вдруг выросла ее соперница: женщина, которую я в одно мгновение возжелал так истово, как редко случается с приличным человеком.

И если мистификация — королева игр, продолжал я на следующий день, то королевой мистификаций или королевой из королев является мистификация литературная. Разумеется, я не причисляю к ней подделки Ганки[1], эти злополучные рукописные фальсификаты, поскольку они были не игрой, а делом утилитарным. Это был просто литературный обман, имевший целью доказать, какой мы великий народ и как богаты наша культура и история.

Зная о литературных амбициях Людвика, я предполагал, что эта часть моих рассуждений вызовет у него особый интерес — когда-то в университетском журнале он публиковал свои стихи, а по брненскому радио читали некоторые его фельетоны. Но в литературных журналах он потерпел полное фиаско, несмотря на все его старания. И потому я пришел к убеждению, что конкретные примеры литературных мистификаций должны возбудить в нем гораздо больший интерес, чем общие феноменологические рассуждения на эту тему.

Но знали бы вы, как Людвик умел пропускать мимо ушей слова собеседника! Если вы говорили не о нем, не о его редкостной, выдающейся личности (о Его Королевском Величестве!), он всегда слушал вполуха, однако и это уже было удачей. И сейчас я по его глазам видел, как быстро опадает его внимание, как угасает его любопытство. Хотя он и находился в глубоком личностном кризисе, который, как утверждают психологи, должен был бы пробудить в нем интерес к миру, мне пока не удавалось этого достичь и порой казалось, что это вообще неосуществимо.

Однако те дневные и предвечерние часы я вспоминаю с удовольствием. Тогда я очень пристрастился к чаю, разные сорта которого привозил мне товарищ со всего света, а поскольку Людвик был большим снобом, то и он частенько разделял со мной эти чаепития. Я как сейчас вижу ту каморку, тесную, как бочонок, где мы поочередно садились то на стул, то на кушетку, словно менялись ролями психоаналитика и пациента, а на столе — набор чаев в чужеземных жестянках, кувшинчиках и банках цветного стекла. Кончалось лето, рано смеркалось, в каморке не было штепселя, а лампочка под потолком горела так тускло, что нам светила лишь пропан-бутановая горелка.

Я тогда много рассказывал Людвику о королеве всех мистификаций — о мистификации литературной. Я упомянул о

1. Имеются в виду Кралеводворская и Зеленогорская рукописи — подделки под средневековый чешский народный эпос филолога и поэта Вацлава Ганки (1791–1861), видного деятеля чешского национального возрождения.

Роберте Давиде – Незвале[1], поведал ему о скандале вокруг Мину Друэ[2], восьмилетней гениальной французской поэтессе, чьи стихи несомненно сочинял ее папенька, не забыл я рассказать и о неизвестном романе Бальзака "Приданое негоциантки", который в 1947 году сто четырнадцать вечеров подряд с того света якобы диктовал через одного лионского медиума сам писатель. Разумеется, не обошел я вниманием и Гийома Аполлинера, который в 1908–1909 году перевоплотился в великолепную поэтессу – старую деву Луизу Лаланн – и бомбардировал серьезные литературные журналы и салоны ее поэтическими изысками. А отсюда был уже один шаг до коронного номера моей программы – до той литературной мистификации, которую пытался осуществить я сам.

Людвик, лежа на моей психоаналитической кушетке, приоткрыл один глаз, заморгал мне веком, словно плавником, и вновь уплыл в свои либидоносные мечты. И я скорее обращался к пропан-бутановому пламени – в своей безыскусной подлинности оно было подобно душе прекрасной поэтессы, о которой я грезил и которой мне так недоставало. И потому для осуществления своего мистификационного замысла я стал довольствоваться малопривлекательной сестричкой из неврологии. Впрочем, если говорить по правде, эта идея осенила меня, когда наш роман с Владенькой достиг апогея, а поначалу, замечу, он ограничивался лишь невинными любовными играми. Но потом наша связь обособилась, отяжелела и зажила самостоятельной жизнью. Тогда я написал двадцать эротических стихотворений, что-то вроде девичьей любовной лирики, и разослал их под именем Владеньки в литературные журналы.

Тут уместно добавить, что я всегда был ревностным публицистом. Я писал не только фельетоны о психологии повседневности, но время от времени "Лидова демокрацие" и "Свободне слово" печатали мои статейки по искусству, а если бы понадобилось, я охотно бы сочинял и стишки для радиопередач. Правда, не обладая никаким оригинальным почерком, я лишь ловко копировал стиль прославленных авторов. Это была игра, которая доставляла мне удовольствие, и я немало усовершенствовал в ней свое ремесло. Поэтому сочинить двадцать стихов для моей мистификации не составило для меня большого труда.

1. Витезслав Незвал (1900–1958) – знаменитый чешский поэт-сюрреалист. Его антивоенные, антифашистские стихи 30-х гг. ("52 горькие баллады", 1936) были изданы под псевдонимом Вечный студент Роберт Давид.
2. Мари-Ноэль Друэ (р. 1947), получившая известность как поэт Мину Друэ в 1955 г.

И надо признаться, я был уверен в своем успехе. Я ничуть не сомневался, что мои стишки вызовут интерес, ибо оценивал их еще и с точки зрения психолога: замена эротического субъекта! Я уверен, что женская любовная лирика, написанная мужчиной, совершенно не похожа на ту, что написана женщиной. Такие стихи не только эротически более смелые, более откровенные, но и куда сильнее воздействуют на читателя. Отличаясь какой-то таинственной отстраненностью, они одновременно обретают и некую магическую привлекательность. А это, знаете ли, может стать даже рецептом для ординарного поэта: измени пол и ты за одну ночь попадешь в гении! И еще: такие стишки всегда пародийны и не лишены юмора, который, заметьте, женской любовной лирике абсолютно чужд. Наконец, этот юмор придает ей эротичность как раз в силу своей особой, неженской инородности.

Это я знал еще до того, как сесть к столу и заклеить конверты с моими двадцатью стишками. Правда, из двадцати напечатали только четырнадцать, но и это был немалый успех, если учесть, как завалены редакции опусами начинающих поэтов и поэтесс. Но знал я и то, что, если опубликую следующие четырнадцать стишков (а поначалу мне хотелось перещеголять даже Аполлинера и издать с Владенькой целую книжечку), моя судьба будет решена. Сестричка из неврологии — это я вовремя успел подметить — каждый мой новый стишок воспринимала как доказательство нашего глубокого внутреннего родства. Ведь Владенька, видя свое имя над моими текстами, растворялась в моих образах, а я — в благодарность за это — в своих эротических стишках под ее именем растворялся в ее женственности! По существу, это был обмен какими-то магическими обручальными кольцами! Ну и догадал меня черт придумать такую магию! Это была уже не игра, а западня! И я постарался быстренько дать деру, чтобы не попасть как кур в ощип.

И надо сказать, что на сей раз Людвик слушал меня с нескрываемым интересом и даже попросил показать ему Владеньку. А когда представился такой случай (Владенька в больничном дворике играла с паралитиками в "Зайчика-одинешеньку"), то он, увидев ее, полностью одобрил мое решение. Ежели тебе суждено попасть в западню, наставлял он меня, подняв указательный палец, так пусть эта западня будет красивой и желательно черноволосой.

Дождь перестал, и вокруг с достойным благоразумием стали закрываться зонты. Наконец я увидел Сватаву. Ее длинные черные волосы были распущены до пояса, скорбно распуще-

ны — она-то знает, как полагается выглядеть в такие минуты. По правде сказать, на свете не так много людей, которые точно знают, чего они хотят и как этого добиться... А я-то долго считал Сватаву всего лишь Людвиковой куклой, у которой нет ни собственной воли, ни собственной судьбы.

Но сейчас мне надо собраться с духом и, как ожидают присутствующие, подойти к ней. Разумеется, никто не знает, что нас с Людвиком связывало нечто вроде заговора или вынужденного соучастия, все считают, что я просто принадлежал к тому узкому кругу, с которым Сватава и Людвик поддерживали самое тесное общение. Да и сама Сватава убеждена, что мы с Людвиком были закадычными друзьями.

Я отряхиваю и складываю зонт и иду, намеренно покачивая свою округлую фигурку. В небо угрожающе устремлены остроконечные башенки крематория. Сквозь черную толпу я протискиваюсь к Сватаве.

Ч*асть вторая.* Ц*арица* Р*одопа*

Вспоминаю — стояла весна 1967 года, — как в Прагу пожаловал дотоле неведомый нам патриарх английских поэтов. Назовем его сэр Эдвард, но сразу отметим, что его настоящее имя, стоявшее у истоков современной поэзии, было знаковым. И тут произошло нечто неожиданное. Чехословацкое телевидение предоставило сэру Эдварду двадцать минут прямого эфира — этакий предвечерний анклав, святое пространство слова, сдержанных жестов и поэзии, — и пожилой господин оказался в нем, окруженный профессорами с кафедры англистики и надзирателями из министерства культуры. И еще нечто невероятное: чешская поэзия была здесь представлена не кем-нибудь из заслуженных поэтических корифеев, а Сватавой. Ее приход в чешскую поэзию был столь внезапен, что в малых чешских пределах вызвал довольно шумный переполох: ее любовная лирика явила собой абсолютно новый феномен. Несколько утрируя, скажу: в этих стихах колыхался густой лес вздыбленной мужской плоти, и шаткий ритм строк содрогался в вожделенном ритме соития. Кстати отмечу, что один авторитетный литературный критик-марксист, известный нередкими приступами либерализма, поспешил выступить в защиту поэтессы. В статье “Непристойность подобает Сватаве”, перефразируя название известной пьесы О`Нила “Электре подобает траур”, он утверждал, что с точки зрения диалектики поэзия Сватавы целомудренна и нравственна и, главное, ей присуще то, что совершенно чуждо женской эротике — чувство юмора. Он писал:

"Тогда как женская любовная поэзия источает пафос и утопает в сантиментах, Сватава пренебрегает этими дамскими средствами, а если и пользуется ими, то всегда с придыханием пародии, доказывая нам, что на женскую участь, втиснутую между первыми месячными и климаксом, можно взглянуть и sub specie[1] искрометного юмора. Сватава — первый женский эротический клоун чешской литературы!" Вскоре (а в наших условиях — с быстротой молнии) у Сватавы вышли два стихотворных сборника, а ее фото — неземной лик жрицы Поэзии, непристойного ангела и эротичной Мадонны, первой дамы чешской литературы и Miss ars poetica[2] — красовалось повсюду, от обложек еженедельника "Власта" до страниц авангардных "Сешитов"[3] — органа молодых литераторов. И потому никого не удивило, что Сватава была в числе тех, кто сопровождал в телестудию знаменитого английского поэта.

В студии среди профессоров и чиновных сухарей она смотрелась как ваза со свежими розами среди горшечных черепков. И сэр Эдвард оборвал на полуслове одного из своих переводчиков (тот как раз объяснял маэстро сложность нахождения чешских соответствий для его метафор, вырастающих из совершенно иной духовной почвы) и попросил его поменяться местами с красивой чешской поэтессой: она-де должна быть рядом с ним, ибо ее метафорика, пусть он и не читал ни одной ее строчки, безусловно вырастает из той же духовной почвы, что и его, он ведь старый поэт, господа, и, как старый пес, безошибочно чует красивую суку поэзии, невзирая на все барьеры языка, времени и общественного устройства.

И его просьба была тотчас исполнена. В дальнейшем патриарх английской поэзии обращался уже только к Сватаве и отвечал на вопросы, словно они исходили исключительно от нее, хотя за все время беседы она не произнесла ни единого слова и хранила такое пронзительное молчание, что его священный огонь горел в телестудии, словно вечный огонь на каком-то друидском алтаре.

Зато целый ряд вопросов задал Людвик, о чьем присутствии нельзя забывать. Не зная английского, он попросил переводчика, оказавшегося на месте Сватавы, переводить его вопросы, и переводчик, сломленный пренебрежением маэстро, теперь, превратившись в личного толмача Людвика, окончательно сник. Один из этих вопросов я буду помнить до конца своих дней.

1. С точки зрения (*лат.*).
2. Мисс искусство поэзии (*лат.*).
3. В переводе с чешского — "Тетради".

Сватаве было бы очень любопытно узнать, сказал Людвик, известно ли вам, маэстро, что таинственная девушка с родимым пятном на правом боку, ваша небесная сожительница, с которой вы совокупляетесь во сне, описанном вами в шестьдесят втором сонете сборника "Песни из кустов малины и ежевики", на самом деле не кто иная, как наша Сватава?

Сэр Эдвард все то время, пока Людвик задавал вопросы, таращился на Сватаву. Он не сводил с нее глаз и после того, как все вопросы были заданы и переведены. И только тогда медленно и тихо ответил: Да, я знаю об этом. Я сразу ее узнал.

Дома на телеэкране я наблюдал, как надзиратели-пуритане из министерства культуры испытывают адовы муки (вот-вот, глядишь, окочурятся!), а позднее услышал в кулуарах, что профессорам с кафедры англистики в наказание запретили зарубежную поездку по следам английских пролетарских поэтов. И еще нечто важное, дорогие друзья: из-под пера сэра Эдварда, разумеется, никогда не выходило ни шестьдесят второго сонета, ни "Песен из кустов малины и ежевики"!

С ошеломляющей быстротой в Англии вышел сборник стихов Сватавы, над окончательным переводом которого потрудился сам сэр Эдвард. И Людвик вручил мне тонкий, но прелестный томик с сердечным посвящением автора.

Через некоторое время после выписки Людвика из больницы я узнал, что он учительствует в каком-то медицинском колледже, и подумал, что эта профессия вполне соответствует его способностям и вкусам. Я живо представил Людвика, окруженного восторженными девицами, и как перед ними — в основном провинциальными гусочками — он демонстрирует свою неотразимую харизму, словно распускает пышный павлиний хвост с огромными глазами, заставляющими их дрожать и трепетать, будто нежных крольчат. Да, в самом деле, забавно! Еще минуту-другую я умилялся тому, что в одну махонькую мыслишку мне удалось вместить столько зверят — гусочек, павлинов, нежных крольчат, — как вдруг зазвонил телефон, и меня вызвали в отделение.

А потом на какое-то время о Людвике я забыл. Пока вдруг не получил извещения о его свадьбе. Это была для меня полная неожиданность. Уж не слишком ли он поторопился, подумал я. И все же мне было очень любопытно взглянуть на женщину, сумевшую так ловко окрутить его.

Уже с первого взгляда было ясно, что его невесте прелести не занимать, и все-таки для меня все еще оставалось загадкой, почему он решил жениться именно на ней. Домик Людвика в Ржечковицах был набит свадебными гостями, тут собрался

чуть ли не весь факультет времен Короля Солнца, и я сумел поговорить со многими, кого долгие годы не видел. Но самое главное я узнал совершенно случайно от людей посторонних.

В поисках нужного помещения я по ошибке забрел в ванную комнату — на ванне сидели три полоумные тетки и, звякая бокалами виски со льдом, трещали о том, что их весьма занимало. И я тотчас сообразил, почему они зашли в ванную. Ведь существует поверье, что в доме, где играют свадьбу, не принято говорить о невесте, как в доме повешенного — о веревке.

Ты что, и впрямь не знаешь, почему он женится на Сватаве? Это его ученица из колледжа, готовилась в медсестры, а он нашел у нее поэтическую жилку! И теперь берет в жены одну из самых больших надежд чешской литературы!

Ну и дела, засмеялась вторая, стало быть, Людвик теперь западает на девичьи жилки!

Но тут третья увидала меня и, испугавшись, взвизгнула.

Спокойно, дамы, я ничего не слышал! И весело помахав им, пошел блуждать по свадебному лабиринту.

Наконец я наткнулся на Людвика. У него уже наготове была дешевенькая хохма, которой он явно хотел поскорее отделаться от меня. Знаешь ли ты, почему люди умирают лишь однажды, а женятся по шесть раз? Но я не отступал. Послушай, Людек, ты, говорят, женишься на поэтессе? Берешь в жены медсестру, что пишет стихи? Он предостерегающе зашипел на меня и напомнил, что в доме повешенного не говорят о невесте. В свадебном доме, Людек, уточнил я. Ладно, сказал он, не сердись. Сам видишь, какая у меня грандиозная свадьба и до черта всяких обязанностей! Как-нибудь звякну тебе, приходи непременно. Настоящих друзей я не забываю, знаю, что их меньше, чем у калеки пальцев на изувеченной руке. И он пожал мне локоть.

Свадьба тянулась, как нескончаемая сопля. Я отряхнул свой пиджак и ночью побрел на трамвайную остановку.

Поскольку литература — моя тайная любовь, я и отношусь к ней, как к тайной любви: порой забываю о ней, но затем возвращаюсь с еще большей страстью! Как-то случилось, что я долго не листал литературных журналов и занимался лишь анамнезами невротиков и психотиков. Но зато потом, словно огретый хлыстом конь, я вскинулся, обежал все киоски и книжные лавки, приволок домой целую охапку журналов и бестселлеров и, вывалив их на кровать, залез в нее, как нетерпеливый любовник.

И как я был вознагражден! В журналах я нашел кучу стихов Людвиковой невесты, и все они были скроены — тут я не мог ошибиться — по моему мистификационному рецепту, правда, не считая того, что Людвик его здорово пережал. Он уже пере-

стал довольствоваться чисто девичьей любовной тематикой, а передвинул ее куда-то на самую грань непристойности, на что я никогда не отважился бы. Такое попросту непроходимо! Но как так получилось, что этот его непристойный натиск смог протаранить все существующие пуританские барьеры? Меня поразила рискованность его игры! Его метафоры были достаточно банальны, но в сочетании с бесстыдными эротическими подробностями они воспринимались как некое откровение. Как же злонамеренно был утрирован мой замысел!

Мои мысли неожиданно оборвал телефонный звонок. Людвик, как и обещал. Сватава с нетерпением ждет тебя, сказал он, никакой бутылки не надо, выпивка еще осталась со свадьбы. Так что приезжай поскорее.

И когда прекрасным летним днем я спешил на трамвае в Ржечковицы, мне и не снилось, что я вскоре переступлю "границу тени".

Домик сейчас выглядел, конечно, иначе: одно дело, когда он набит свадебными гостями, и другое — когда он в распоряжении трех человек. А поначалу у меня и вовсе было ощущение, что мы с Людвиком будем только вдвоем. И мне даже взгрустнулось, ибо я хорошо помнил, как по телефону он сказал мне: "Сватава с нетерпением ждет тебя". Конечно, прежде всего я хотел как следует разглядеть ее, ведь на свадьбе мне этого не удалось.

Не переобувайся, предупредил меня Людвик, мы пойдем на балкон. Он взял две бутылки, и мы поднялись по лестнице. На балконе стоял прелестный столик, этакая претенциозная штучка. Столик был стилизован под большой черепаший панцирь и накрыт на две персоны.

И только здесь, на балконе, я понял, как удачно поставлен домик. На взгорке, фасадом к окраине города и садом, выходящим к глубокой долине, по которой протекала дорога с поездами, будто плывущими на буксирной тяге. Сад был обнесен высокой, обвитой виноградом стеной, так что в нем царила атмосфера величественного уединения. Кроме того, июльское солнце — лето 1966 года было сказочным — висело на небе как фамильная драгоценность, брошенная туда на редкость расточительной рукой.

Людвик по-хозяйски ловко превратил черепаший панцирь в столик, уставленный всякими деликатесами, до которых, однако, было довольно трудно дотянуться — края разложенного панциря вынуждали сидеть чуть поодаль. Каждый раз, когда я пытался взять тарелку, панцирь врезался мне в живот. И Людвик продемонстрировал мне, как надо поступить. Он встал, наклонился к тарелке и уже с ней в руке сел на место. Я после-

довал его примеру, но стоило мне приподняться над черепашьим панцирем, как за его противоположным краем внизу я увидел сад перед балконом. И фамильная драгоценность на небе явила мне свой земной аналог!

В саду под самым балконом на пляжном топчане лежала Сватава. Лежала на спине, и единственное, что прикрывало ее наготу, — два зеленых листика на глазах. И это было так опасно близко, что я отчетливо увидел следы любовных ритуалов, умножавших ее красоту до умопомрачения, — я так и застыл склоненным над столом, пока, наконец, в ужасе не осознал этого. Людвик, конечно, не мог не понять, что открылось моему взору. Я сел довольно резко, но он продолжал о чем-то говорить, делая вид, что ничего не заметил. И эта ситуация всякий раз повторялась: сколько бы раз я ни наклонялся над той или иной тарелкой и затем усилием воли ни заставлял себя сесть, Людвик оставался абсолютно невозмутимым, словно ни о чем и не догадывался.

(В тот день я еще не мог предположить, что это модель всех наших будущих разговоров. Когда бы в последующие недели и месяцы я ни заводил речь о том, что меня действительно занимало, он не обращал на мои слова никакого внимания. Заговаривал ли я о Сватаве или о литературных мистификациях, он просто не слышал меня. К этим темам он был совершенно глух. Я даже сравнивал себя с собакой, которая все время кусает дрессировщика в ватный рукав.)

Но вернемся назад. На балконе мы сидели долго, я молчал, а Людвик по своему обыкновению молол всякую чепуху. Я то и дело поднимался, чтобы отложить пустую тарелку или взять полную. Вскоре солнце сползло к горизонту, и я уже тупо сидел, сполна ублаготворенный разносолами Людвика. Но стоило мне пошевелиться, как внутри меня начинала покачиваться та предостерегающая пирамида, которая всякий раз приковывала меня к стулу. И я уже не решался ни вставать, ни тем более наклоняться.

Вдруг я услышал, как хлопнула дверь, и кто-то прошел по комнате к балкону. И я увидел Сватаву. Не знаю, может, я тихо вскрикнул. Людвик обернулся, тоже увидел ее и, улыбнувшись, поднялся и направился к ней — она стояла в дверях, уже одетая в темное вечернее платье, а на глазах совершенно неподвижного лица все еще зеленели два листика. Людвик подошел к ней совсем близко и бережно снял их.

Вспыхнули большие карие глаза, призрачные, таинственные, насмешливые (первый женский эротический клоун!), глаза, которые, словно буйно растущий экзотический цветок, фотографы вскоре размножат во всех читательских домах. Однако не будем опережать события. Мы пока еще в июле

1966 года, на балконе домика в Ржечковицах, и Людвик приносит из комнаты еще один стул. Сватава садится к черепашьему панцирю, и нам подают чай. Верно, в мою честь, но к моему великому огорчению, ибо в Брно только я один умею готовить чай в моей конуре, где за картонной перегородкой старенький психиатр так же шумно всхрапывает, как в больших городских курантах стучит молоточек.

И только когда я прекрасным летним вечером (на трамвае!) ехал домой, до меня дошло, что обнаженная Сватава — это взятка, равноценная моему молчанию.

Все завертелось с такой быстротой, что я не успевал и отслеживать. В начале 1966 года вышел первый стихотворный текстик Людвика, опубликованный под именем Сватавы, а уже три месяца спустя вирши под ее именем стали регулярно появляться во всех литературных журналах. Это была разорвавшаяся бомба, осколки которой я находил буквально повсюду. В конце того же года вышел первый сборник стихов, а незадолго до визита патриарха английской поэзии — второй.

Первый сборник назывался "Фавн Марципан", что было сразу в яблочко, хотя бы ввиду созвучия с популярным в ту пору "Фанфаном Тюльпаном"...

И надо сказать, там были стихи, вполне покорившие меня (например, "В ситниках ночи горит линь золотой"), но в основном преобладали те, какие я без колебаний счел бы изощренным рифмоплетством. Ведь чешская поэзия сама себя пишет! За каждым новым стихом тихо трепещут тонны написанных: вся серебряная, золотая и платиновая сокровищница языка чешского!

Что ж, меня даже позабавило, как удался мой трюк, как ловко осуществилось то, что я выстроил и придумал. Я радовался, что кто-то претворил в жизнь мою идею, которую я сам не сумел довести до конца, и что теперь воочию могу видеть то, о чем лишь мечтал.

Мой замысел Людвик усовершенствовал тремя собственными идеями. Одну я уже упомянул: это смелые эротические подробности. Вторая его идея — полное осознание того, что для всякого литературного успеха необходим толковый менеджер. И таким супертолковым был, конечно, сам Людвик.

Легкость, с какой он умел налаживать деловые контакты, дерзость, с какой проникал в редакции и знакомился с нужными людьми, впечатляющее красноречие и неуемная напористость, завидный дар общения и мощная харизма — все это помогало ему пробивать свои стишки. И если он в роли автора никогда не позволил бы себе столь наглой раскрутки собственных текстов — это всегда считалось признаком графомании, — теперь его настойчивость была простительна: он

служил своей красивой жене! А такая служба — не что иное, как проявление рыцарства, это служба красоте и поэзии.

И наконец третья идея: Сватава! Такая красавица, да еще поэтесса — явление необычайно редкое! И ее стихи были словно таинственной трансмутацией этого ослепительного создания: золото ее красоты пресуществлялось в золото поэтических образов.

Однако вскоре это стало уже не игрой, а делом литературного честолюбия Людвика. Ему удалось не только осуществить, но и во много раз превзойти свою давнишнюю мечту: его стихи поднялись на самую высокую ступень популярности, и уже никто не мог усомниться в их ценности! Наконец-то он стал — пусть даже инкогнито — центром Вселенной! Возможно, он и мнил себя чем-то вроде таинственного средневекового монаха — этаким Мастером Анонимом.

Два дня спустя после моего визита в Ржечковицы я позвонил Верушке (я уже упоминал о ней, как о своей суженой) и попросил ее не покупать билетов на пятничный вечер, поскольку в эту ночь согласился подежурить вместо моего коллеги-психиатра. Круглосуточное присутствие в отделении психиатра, психолога или невролога на случай чего-то чрезвычайного было обязательным.

Ничего чрезвычайного тогда не произошло, но что-то странное — да, причем со мной. В ту ночь я убедился, каким вероломным собеседником может быть чай. Иногда он действует прямо противоположным образом: вместо того чтобы взбодрить, усыпляет. Я едва успел взглянуть на часы (было около шести вечера), выключить свет и впотьмах добрести до кушетки, как меня сморил сон.

Я шел по незнакомой местности, но потом оказалось, что это никакая не местность, а “ателье” Эвжена. Громадное, оно от горизонта простиралось по всему небосводу, и вся его неоглядная поверхность была обклеена огромным фотографиями, на самом верху упиравшимися в Млечный Путь. Однако на фотографиях была не Яна, а Сватава. И тут я понял: Сватава — это Яна, а Яна — это Сватава. Яна возвращалась ко мне из дали моих семнадцати лет.

И привиделось уже не “ателье” Эвжена, а село Святой Камень под Воларом, где мы в каникулы после выпускных экзаменов сгребали сено. И я увидел трактир, где в последний вечер мы танцевали. Тогда у трактира я понапрасну ждал Яну. Но теперь, приближаясь к нему, я знал, что она ждет меня там.

И вдруг в каком-то доме оказалась лестница, я был внизу, а Яна наверху, и она зажгла свет, который, как ковер,

расстелился по ступеням. Я не видел ее, но слышал наверху ее дыхание. И меня обуял неизъяснимый страх.

Я проснулся во тьму, какая бывает лишь в помещении без окон.

Я с трудом встал, включил свет и открыл дверь в коридор. И долго сидел так — под лампой на потолке и перед открытой дверью. Курил сигарету и думал: я подобен попавшему в капкан горностаю, до утра мне уже не уснуть.

А когда знаешь, что не уснешь, зачем принуждать себя? Я посмотрел на часы (было полвторого ночи), прошелся по своей конуре, заварил еще чаю, который на этот раз привычно взбодрил меня. Открыл ящик стола и вытащил еще не пролистанные журналы. И тотчас наткнулся на стихи Людвика. Он был плодовит, как крольчиха.

И что хуже всего: я вдруг с ужасом осознал, как этот фокус блестяще срабатывает даже в том случае, когда ты во все посвящен. Имя Сватавы над этими стишками действовало оглушительно. Я воспринимал все эти эротические орнаменты в Людвиковых стихах, как если бы их и впрямь вышивала или вязала сама Сватава. И хотя я знал, что эротическая безделка "танцую, как Саломея, мои ноги до потолка, а в межножье твоя голова" созрела в мозгу Людвика, я связывал ее со Сватавой, за строкой "на пляже ночи, как ракушка, лежала я, и в ней шумела кровь твоя" я увидел изгиб ее губ и ощутил легкое касание, оставившее на мне отчетливую мету, а такой образ, как "на глубине колодца лежит мой стыд, и стыдно мне за этот стыд" разбудил во мне такую невыносимую тоску по Сватаве, что я возмечтал хотя бы услышать ее голос. Я вынул из бумажника прямоугольную визитку Людвика и, подняв телефонную трубку, стал медленно набирать номер и только перед последней цифрой сообразил, что я делаю. Я остановился, положил трубку на место и до утра стоял, как хрен моржовый, над телефоном.

А утром была суббота. Я заскочил в магазин, купил на завтрак баночку португальских сардин и, пока опускал эти милки-сардинки за хвостики в рот, раздумывал, что бы сделать полезного. Я вытер руки, снова пододвинул телефон, набрал номер своей невесты и, услышав Верушкин заспанный голос, сказал ей: "Титаник только что отплыл в свое счастливое плавание". Это был наш пароль на тот случай, если кто-нибудь из нас решит разорвать нашу связь. Потом я еще добавил "Счастливо тебе и прощай" и, не дожидаясь ответа, повесил трубку.

Я стал чем-то вроде друга семьи Людвика и Сватавы, так сказать, повседневной деталью их домашнего очага, мясорубкой, навсегда прикрученной к кухонному столу, их свадебным фар-

форовым сервизом. Людвик старался не упускать меня из поля зрения — ведь я был единственным посвященным в тайну его мистификации и мог, конечно, представлять для них опасность.

И меня это устраивало: я получил возможность постоянно находиться возле Сватавы, сидеть с ней за одним столом, слушать ее бессмысленную болтовню, видеть ее в самых разных ситуациях и быть смиренным спутником их супружеской сиесты во все более редкие часы тишины.

Между тем я втайне мечтал о том, чтобы вновь повторилась ситуация того июльского дня на балконе ржечковицкого дома... Но не тут-то было: теперь я видел резкий контраст между эротически возбуждающей поэзией и целомудренно скованным поведением Сватавы. И подумалось, что, по сути, и этот контраст — определенный вид изысканного кокетства и что я свидетель того, какой податливой куклой может быть Сватава в руках Людвика. Поэтому-то он и женился на ней, именно это и было решающим — кукольность Сватавы!

К жене Людвика теперь регулярно захаживали брненские культуртрегеры, продажные журналисты, издательские редакторы, но и маститые литераторы. И вскоре уже трудно было представить, чтобы какой-нибудь писатель, поэт, драматург или иной деятель искусства, заехав в Брно, не наведался бы в Ржечковицы, в "голубиную башню", как в шутку стали называть тамошний домик по аналогии с "ястребиной башней" Робинсона Джефферса[1].

Теперь и я по праву стал регулярным участником литературных посиделок в просторной кухне Сватавы, ибо обычно они проходили именно там. Это тоже был один из ловких менеджерских трюков Людвика: жрица Поэзии представлялась свету и как богиня семейного очага, как домашняя весталка. И снова возбуждающий контраст. Уж и не знаю, с кем советовался Людвик по поводу этой святыни, но это несомненно был мастер своего дела — кухня Сватавы появилась даже в одном из номеров западно-немецкого ежемесячника "Schöner Wohnen"[2]. Не пренебрегая своим прямым назначением (Сватава там и вправду готовила!), кухня стала и своеобразным салоном для литературных гурманов.

Они тянулись сюда целыми тучами, а бывали вечера, когда все желающие даже не могли вместиться в кухню, пусть и просторную, и толпились в потемневшем саду, осторожно пере-

1. Робинсон Джефферс (1887—1962) — американский поэт, драматург и натурфилософ.
2. "Живи красивее" (*нем.*).

ступая Сватавины грядки. Но вскоре в дверях дома появлялся Людвик с поэтессой — они любезно улыбались и кивали в эту многоголосую тьму, где навстречу им светились лишь восхищенные носики сигарет.

Тут я хотел бы снова напомнить, что наша история развертывается в безопасной глубине шестидесятых, когда литература была в центре внимания, новинки любимых авторов едва ли не достигали тиражей поваренных книг (sic!), а команда самых знаменитых писателей пользовалась почти таким же уважением, как хоккейная или футбольная сборные. С другой стороны, выстоять в конкуренции множества литературных журналов — дело далеко не легкое, и тем непонятнее было, что стихи Сватавы не затерялись среди бесчисленных подёнок, а все очевиднее становились неподвижными звездами на литературном небосклоне. Это были те же строки, те же стишки, то же разностилье, те же хромающие метафоры и поэтические компиляции (лишь изредка в них что-то проблескивало). Да, это были все те же стишки, которые когда-то редакторы возвращали Людвику (в ту пору он рассылал их под своим именем) или сразу бросали в корзину, а теперь превозносили до небес и почитали за честь быть их первыми читателями.

В том, как Людвик осуществил мою мистификационную идею, меня весьма позабавило одно любопытное обстоятельство. Для своей игры я выбрал в партнерши сестричку из неврологии, серьезную и тонкую ценительницу поэзии, — она читала наизусть целые пассажи из книги Ванчуры[1] "Капризное лето", знала даже, кто такие Альфред Жарри[2] и Андре Бретон, и разнообразила свои дни афоризмами из Ларошфуко, Ежи Леца или И. Р. Пика[3].

Сватава, напротив, о литературе не имела ни малейшего понятия, и то, что она стала первой леди чешской литературы, ничего не изменило в ее стойких привычках и интересах. Конечно, она усвоила кое-какие литературные азы, но с таким

1. Владислав Ванчура (1891—1942) — чешский писатель. Врач по профессии. Входил в авангардную группу деятелей искусств Чехословакии "Деветсил". По его книге "Капризное лето" в 1967 г. был снят знаменитый фильм Иржи Менцеля. Расстрелян гестаповцами.
2. Альфред Жарри (1873—1907) — французский поэт, прозаик, драматург; Андре Бретон (1896—1966) — французский поэт, основоположник сюрреализма.
3. Иржи Роберт Пик (1925—1983) — автор пьес, стихов, эпиграмм и сатирических зарисовок. Пражанин, узник нацистского гетто Терезин. В конце 50-х основал литературно-музыкальный театр "Параван". С 1969 по 1989 гг. был в числе запрещенных авторов.

очаровательным равнодушием, какое я мог бы сравнить лишь с безразличием архангела Гавриила к теории относительности Эйнштейна. И чем забавнее был розыгрыш, тем совершеннее мистификация! (Ах, если бы это были только розыгрыш и только мистификация!)

Казалось, будто Сватава — существо с какого-то таинственного Острова Поэзии, которому доступен не человеческий язык, а лишь магический язык Поэзии, и потому ей всегда нужен переводчик. Гости смотрели на Сватаву, обращались к ней, а Людвик, деликатно сидя в сторонке, отвечал за нее. Это никого не смущало, не удивляло, а мне представлялось еще одним ловким менеджерским ходом, который не только подчеркивал своеобразие поэтессы, но и был необходим, ибо самой Сватаве говорить не полагалось — иначе дело кончилось бы катастрофой.

Деревянные сельские стулья с вырезанными сердечками (для удобства гостей снабженные подушечками на гагачьем пуху), над кухонным столом — словацкое полотенце, на котором Сватава вышила собственное стихотворение:

Сквозь резное оконце
я гляжу в расшитую тьму
в ночь что глубже колодца
а на небе вода как зеркала
мутная вода черная вода
а в воде небеса
а в небе вода
а в воде тоска
золотая как плевела

В углу неприметный письменный стол с букетиком полевых цветов и живописно разложенных страниц рукописей и всяких заметок. Причем я обратил внимание, что полевые цветы и рукописные страницы, исписанные не Людвиковым, а явно женским почерком, регулярно менялись. И я представил себе, как Сватава ежедневно, словно домашнее задание, переписывает на них машинописный текст его нового стихотворения.

Пещера слов с ароматом кулинарных специй и набором надраенных сковородок, бросающих гипнотические отблески поверх головы Сватавы, точно в храме истинной богини. И все уходят оттуда, опаленные этими отблесками и одурманенные наркотическим ароматом пряностей.

И все уходят оттуда с вдохновенными лицами и озаренные светом, который — а это уж от них зависит — они понесут по жизни дальше.

И вдруг мы тронулись. Прежде чем я успел подойти к Сватаве, черная толпа продвинулась вперед и заполонила весь траурный зал крематория. Людвик в ожидании провожающих уже лежал в открытом гробу.

Едва я расположился в одном из средних рядов зала, как возле меня оказался Мартин, самый успешный композитор своего поколения. Первый среди любовников Сватавы, он сумел пробить тщательно выстроенный Людвиком барьер ее неприступности и сделал все возможное, чтобы эротические строфы Сватавы стали работать как феромоны насекомых, как далеко посылаемый запах пола и вожделения. И тут меня пронзила фантастическая мысль, что вся эта черная толпа в траурном зале — естественно, кроме меня — любовники Сватавы.

Неожиданно Мартин, наклонившись ко мне, обратил мое внимание на чудовищный музыкальный репертуар: словно кремируют какого-то мясника, сказал он. И мне было ясно, что это — катастрофический вкус Сватавы, теперь уже никем не направляемый.

После изнурительно долгого обряда все выстроились в очередь. И я тоже. Высоченный Мартин шел впереди меня, и своей спиной, маячившей перед моими глазами, все загораживал. Мы медленно, покачиваясь, продвигались вдоль отвратительной стены крематория — перед катафалком с гробом очередь свернула вправо. За гробом стояла Сватава.

Был жаркий июльский день, спрыснутый легким дождиком — прекрасное лето 1968 года, — но в крематории было душно, ох уж эта никудышная тогдашняя вентиляция! Наконец мы приблизились к катафалку — Мартин (как и все подходившие) чуть склонился над гробом, немного постоял в удивлении и прошел дальше. И тут меня как громом поразило! Я увидел Людвика и, кажется, даже тихо вскрикнул. Он лежал на спине в черном вечернем костюме, и на глазах были прилеплены зеленые листики.

Я замер и недвижно стоял, пока не осознал, где я и что со мной. Усилием воли я заставил себя сделать еще шаг и поднять голову. Взгляд мой встретился с огромными, призрачными, таинственными и — я не мог ошибиться — насмешливыми глазами Сватавы. Я пожал ей руку, но не сказал ни слова, ибо вмиг понял, что этого она и не ждет от меня.

Длинные черные волосы обрамляли неземное прекрасное лицо (я уже давно оценил красоту Сватавы и диву давался, как я мог когда-то усомниться в этом?!), и в памяти мгновенно

всплыла строка Людвика: “Жадными устами зову тебя, плотью горячей зову, королевским пурпуром вспененным...”

Мы потихоньку выходили из траурного зала, снаружи шел дождь, теперь уже настоящий летний ливень. Но и сквозь гулкий рокот дождя я будто слышал за своей спиной, как шумно въезжает в печь крематория — с листиками на глазах — мертвый царь Кандавл.

И случилось то, чего не могло не случиться. Чем чаще я бывал в этой литературной кухне, тем труднее преодолевал ее черную магию. Несмотря на мой профессиональный опыт (метод внушения и гипноза я практиковал в кромержижской лечебнице психотерапевта Станислава Кратохвила), мне недоставало иммунитета против гипнотического сверканья кухонных сковородок и сумасводящих ароматов приправ Сватавы. И чем дальше, тем больше это смущало меня. Я ведь сам когда-то предложил Людвику рецепт литературного успеха, так в чем же дело?!

По какой причине плохая или просто ординарная поэзия была оценена даже бесспорными знатоками как одна из поэтических вершин — и не только в чешском контексте? Неужто для этого достаточно было лишь трюка с подменой эротического субъекта, несказанной красоты Сватавы и мертвой менеджерской хватки Людвика?

И в состоянии ли я наконец понять, что произошло с иерархией ценностей, как эта столетиями выстроенная ценностная пирамида вдруг опрокидывается с помощью нескольких плевых уловок? И что такое вообще литература? Не ошибаюсь ли я в самой ее сути? Может, моя убежденность в том, что искренность — таинственный стержень подлинного таланта, говорит лишь о моей дурацкой наивности?

Я ведь не раз был свидетелем того, как искушенные знатоки литературы — да и такие личности, чей кодекс Поэзии был тождествен их искренности, — приезжали в “голубиную башню”, дабы воздать должное поэтессе. Я видел, как они долгими часами общались со Сватавой — глухой и немой — и с помощью Людвика вели с ней, с этой идиоткой от Поэзии, нескончаемые диалоги.

А что, если литературе приписывают слишком большое значение? Что, если таких еще не раскрытых, беспардонных обманов и менеджерских трюков в истории литературы несть числа, и они не всегда — изысканные мистификации? Что, если речь идет даже не о тайных обманах, а о тех, какие хорошо известны посвященным, и вся история литературы — лишь сплошная грязь и подвох, этакая “всеобщая история бесстыдства”? Что, если для успеха любому чванливому писаке нужен

лишь ловкий менеджер и упорное желание пробиться? И что, если литературные ценности просто фабрикуются, и горе тому, кто делает ставку на дарование?

Признаюсь (и я взываю к вашему терпению), что эти мысли занимали меня всю долгую неделю, и мое смятение только росло. Впрочем, это открытие, если, конечно, считать его открытием, можно проверить, обратившись к самым крупным писателям и их неоспоримым шедеврам.

И я пошел по намеченному следу с жадностью гончей собаки. А что если — вдруг мелькнула мысль — ловкий еврейский менеджер, каким несомненно был Макс Брод, сделал из упорного графомана просто лакомый кусок для мифотворящих литературных критиков? С этой целью — но и с неприязнью к столь кощунственному умыслу — я стал листать "Замок" Кафки. И вновь зачитался знакомыми страницами: одни читал, с головой уйдя в тревожный кафкианский мир, а другие, к моему ужасу, убеждали меня, что я, возможно, и прав.

Не остановившись на Кафке, я продолжал свои изыскания. В первую очередь я обратился к своим давним литературным привязанностям, к своим давним идолам, с какими до известной степени был созвучен мой духовный мир в разные периоды жизни.

И мое смятение и моя растерянность становились все более мучительными.

Так Маха[1] временами казался мне поэтом-метафизиком, заглянувшим в бездну человеческого существования, а временами — восторженным крикуном, захлебывавшимся пустотой собственных мыслей. Голан[2] представлялся мне то Прометеем, выламывавшим светящиеся глыбы из пылающей Вселенной, то одним из тех психопатических пророков, несчетное множество которых прошло через мои руки здесь, в психушке. Фолкнер в одном длинном пассаже раскрыл передо мной всю раздирающую противоречивость мира, но, когда я прочел тот же пассаж чуть позже, он явил мне лишь хаотическое нагромождение судорожных языковых контрадикций и всяких случайностей, на смыслы которых не стоило тратить время. Пруст очаровал меня магическими зеркалами памяти, но вскоре приелся и навел на меня смертную скуку. Гинзберг своими строфами длиной в дыхание поначалу наполнил зву-

1. Карел Гинек Маха (1810—1836) — чешский поэт-романтик, предшественник сюрреализма.
2. Владимир Голан (1905—1980) — чешский поэт и переводчик.

ками все пространство моей души, но потом затопил меня своей гомосексуальной истерией.

И подобный перечень я мог бы продолжить. Как я мог раньше не замечать этого? Для ясности подчеркну еще раз: одну и ту же книгу, одну и ту же страницу, один и тот же абзац сперва я прочитывал как нечто оригинальное и значительное, приобщавшее меня к величайшим тайнам Вселенной, а читая повторно, усматривал в них лишь цепь банальностей и невнятных воплей.

И так случилось, что в те болезненные часы и дни я навсегда утратил свое восторженное и невинное отношение к литературе, даже более того: пропала уверенность в том, что вообще существует грань между настоящей литературой и подделкой, между подлинным мастером и тщеславным бумагомарателем или авантюристом. И я понял, что о литературе мы не знаем ровно ничего. Только это и дано нам знать.

Как-то поступил к нам новый пациент, семнадцатилетний шизофреник, чей недуг достиг такого предела, что он заперся в своей комнате и не хотел никого видеть. После того как его насильно привезли к нам, в его комнатушке нашли сотни листков: на каждом из них повторялось слово “Сейчас!”, а рядом стояла какая-то цифра. Менялись цифры и почерк — от тщательно стилизованного до небрежно беглого, — и неизменным оставалось лишь одно это слово.

Шизофреники отчаянно стремятся удержаться в пространстве и времени, найти точку опоры, за которую можно было бы уцепиться и таким образом противостоять хаосу. Я догадался, что цифровые значения (18.00 и 16.20 и 8.32 и 9.11 и 10.48 и 13.12 и 15.04 и 21.26 и так далее) означали часы и минуты и рядом со словом “Сейчас!” представляли для него пространственно-временную точку опоры. Листки сплошь были покрыты часами и минутами, и каждая минута благодаря слову “Сейчас!” была решающей, с нее все начиналось и все кончалось. Однако в своем множестве минуты отрицали друг друга, и потому решающей могла быть каждая и не была никакая. Так в этой взаимозаменяемости останавливалось время.

Я попытался поговорить с пациентом, и меня потрясло, когда нереальность своей реальности он назвал словом “игра”. Что бы я ни делал, объяснил он мне, как бы ни старался делать то, что хочу, у меня никогда нет ощущения реальности, а есть только ощущение игры. Вы хотите сказать — мистификации? Он посмотрел на меня удивленно. Это вы здорово сказали, похвалил он меня. В самом деле, все сплошная мистификация.

Однажды, когда я, уже приуныв, сидел в салоне "голубиной башни", Людвик отвел меня в сторону и с показной многозначительностью, с какой всегда сообщал о своих замыслах, предложил мне помощь в том случае, если я захочу попробовать себя как писатель, поэт или, упаси Боже, драматург. Оглядись вокруг, здесь все — сильные мира сего. Мне стоит только им намекнуть, и дело в шляпе.

И он стал рассказывать мне, как он выразился, про свой "зверинец". Вон тот редакторишка из "Ровности" старается удержаться на плаву благодаря таким именитым авторам, как Микулашек и Скацел[1], а сейчас мертвой хваткой вцепился в Сватаву. И остальные того же калибра. Эти типы не только бездари сами, но не способны и у других разглядеть дарование, а посему им надо подсказать, кто "безусловная ценность" или, как говорится, "марка". А вон там те, и Людвик кивнул на еще одну группку, расположившуюся под полочкой с луковидными горшочками, кто уже вершит судьбами и указывает перстом, кто есть "марка". Истинный талант может появиться лишь с их любезного соизволения. Эти уже ни за кого не цепляются, эти вышли в люди. Но различие между первыми и вторыми только в том, что первые настырны как мухи, а вторые — как оводы.

Я много думал о Людвике. Все, чем он мимоходом делился со мной, говорило о его умении разбираться в людях. Он внимательно присматривался к ним и делал полезные для себя выводы. Но, увы, способность наблюдать со стороны он тотчас утрачивал, как только дело касалось его самого. Тут его суждения начинали сильно хромать.

Людвик бесспорно первенствовал в своем кругу и из всех сложных ситуаций всегда выходил с гордо поднятой головой. Он был врожденным интриганом, и я вскоре понял, что именно интриганство доставляет ему особое удовольствие: клеветать, сплетничать, распускать всякие слухи, подпитывать их, а потом наблюдать, как этот огонек пожирает людские связи, обращая их в безобразные горстки пепла. И потому, когда я не принял его предложения поспособствовать моей писательской карьере, — мне было ясно, что оно задумано как подкуп за мое молчание, — он стал исподтишка угрожать мне, и я не сомневался, что своими интригами он может до того испортить мне жизнь, что хоть в петлю лезь.

1. Олдрих Микулашек (1910—1985) — поэт, чья жизнь и судьба связана с Брно, один из столпов чешской современной поэзии; Ян Скацел (1922—1989) — поэт, прозаик, переводчик, ныне признанный чешский классик. Руководил брненским журналом "Гост до дому".

Но что если на деле все не так, если я просто завидую ему, и не только его находчивой, спонтанной реакции, но и его тупой черствости к другим и слепоте по отношению к себе? Хотя порой и у него возникают трудности, но он легко, словно острыми локтями, расчищает для себя пространство, и, если я всего лишь серый зверек в нашей человеческой резервации, Людвик в ней, без сомнения, зверь могучий и косматый. Уж не предмет ли это моей зависти? Он бесстыдно украл у меня идею, досыта, как кабан, насытился ею, а теперь милостиво сметает мне со стола крошки.

Я перестаю понимать самого себя. А также историю, которою я сам вызвался рассказать. Мне уже не совсем ясно, в чем ее суть, и не вторично ли и не случайно ли все то, на чем я так упорно концентрирую свое внимание.

И я снова стал думать о Сватаве. Она была бесспорно красива, но неотразимость ее красоты в немалой степени объяснялась и тем, что она автор нашумевших поэтических сборников. Она не казалась бы такой красивой, не будь она поэтессой и не пиши любовной лирики, и наоборот. Здесь, конечно, все взаимосвязано. Ее красота озаряет ее стихи, а эротические метафоры высвечивают (как созвездия ночной небосвод) ее красоту.

Я сравнил бы это (поэзию и красоту) с двумя зеркалами, поставленными одно против другого. Их взаимно отраженное зеркальное сияние разрастается в огромный пожар.

А в пламени этого пожара сгорели все мои прежние сомнения (дескать, провинциальная красотка, награждающая призеров на вещевой лотерее!). Теперь я сомневался уже не в красоте Сватавы – так избытая травма обычно ищет и находит иную форму, – а в красоте, как таковой. В самой идее красоты, если угодно.

И вот я оказался в Платоновой пещере идей. А на стенах этой пещеры, в сиянии танцующего огня, как в зеркале, отражались огромные интимные части тела. В них я узнал Яну, свою давнюю платоническую любовь, ту шлюшку Эвжена. И снова все возвращалось на круги своя.

Едва мы отпустили шизофреника Милоша на неделю домой, как он попытался покончить с собой. Показных суицидов что песку морского, но тот, кто прыгает на мостовую с балкона пятого этажа, помышляет о смерти, вероятно, всерьез.

Впрочем, я не уверен, что семнадцатилетний Милош был шизофреник. Конечно, у него были некоторые классические признаки болезни, но не о том речь. Да и много ли нам известно о шизофрении? Милош был один из самых отчаявшихся

правдоискателей. Отринув все на свете, он хотел только одного — правды! И если бы вы знали его, вы бы наверняка со мной согласились.

Однажды мой приятель, патолог-идеалист, с которым мы порой заходим на рюмочку в кофейню напротив больницы, спросил меня: думаешь, мы теперь узнаем правду про пятидесятые годы и про все остальное? Я решительно покачал головой. Да полно, дружище! Очередной подвох! Когда они поняли, что сказками людей уже не накормишь, выдумали социализм с человеческим лицом. Но у социализма только одно лицо: то, что подтирают в клозете. Ради Бога, тише, прошипел патолог-идеалист.

Для поиска правды издавна существуют лишь четыре возможности: во-первых, религия, во-вторых, философия, в-третьих, искусство, а в-четвертых, поиск ее на свой страх и риск. К религии меня никогда особенно не тянуло, история философии мне была не по зубам, а для поиска на свой страх и риск не хватало упорства. Оставалось только искусство, литература. Но именно потому, что литература для меня всегда означала упорство, я не решался вторгаться на ее святую территорию. Будь у меня настоящий литературный талант, я без колебаний посвятил бы литературе жизнь, твердо зная, что для меня нет ничего дороже ее. Но для литературы нет ничего хуже, чем рафинированная серятина. Во всяком случае, до сих пор я так думал.

Скажите мне, но только правду, попросил меня Милош во время нашего единственного и долгого разговора, скажите мне, если бы вы обнаружили, что все, абсолютно все, одна огромная мистификация, как бы вы поступили? Я попытался объяснить ему, что вопрос поставлен совершенно неправильно. Так поставьте его правильно, предложил он мне и застыл в ожидании.

Оказавшись дома один, он спрыгнул с балкона пятого этажа. На Бискупскую улицу. Рассказывали, что его наскоро прикрыли газетами, ибо никому не хотелось — до приезда "скорой" — пожертвовать простыней или одеялом.

Хотя я знал Милоша совсем коротко и профессия клинициста-психолога усеяна самоубийствами, как портрет императора — мушиными каками, я переживал его гибель непривычно тяжело. Я озлился на весь мир, который с незапамятных времен благоволит разве что к прохиндеям, подлецам и бездушным тупицам.

Говорят, что такое может случиться с каждым психотерапевтом, что это лишь профессиональный кризис и ничего более. Но сколько бы раз я ни убеждал себя в этом, легче не становилось. Кто знает, может, виновато было то время. Так или иначе, но я не находил выхода. Возможно, мне надо было бы

совершить какой-то поступок, который раз и навсегда помог бы мне все изжить или принять. И такой поступок стал бы определяющим (а потому бессмысленным!).

Если вы думаете, что "зверинец" Людвика был открыт каждому встречному, то ошибаетесь (разве что поначалу, пока "голубиная башня" не стала своего рода понятием). Людвик очень скоро завел неписаное, но неукоснительное правило: в салон можно было попасть только по приглашению или в сопровождении кого-либо из постоянных гостей.

И когда кто-то из широкого круга знакомых (или совсем не знакомых, но желавших использовать меня в качестве бациллоносителя, с чьей помощью легко, как инфекция, смог бы проскользнуть внутрь) просил меня представить его в салоне, я всегда вспоминал предупреждение Людвика: никого не приводить в салон без его предварительного согласия. И я, конечно, из отвращения к такому условию, отказывал всем без разбору.

Но ради Мартина я решил сделать исключение. Хотя мне было ясно, что как раз Мартина Людвик хотел бы видеть у себя меньше всего. Ведь Мартин считался не только самым успешным композитором своего поколения, он был еще и наделен мужской красотой, дары которой Бог так несправедливо распределил между нами.

Мартин положил на музыку для девичьего хора стихотворение Сватавы "В моем лоне спит луна" и вместе с двумя своими новыми сочинениями представил его на концерте в одном достойном клубе. Встретив там Сватаву с Людвиком, он, конечно, ждал, что его пригласят в "голубиную башню". И не будь меня, он ждал бы этого до сих пор.

Людвик принципиально не приглашал молодых, красивых и по-настоящему талантливых авторов (разве что не отказывал тем, кто приезжал из Праги и других столиц мира), он пополнял свой "зверинец", в основном, полными уродами, уродами наполовину, на четверть или, в крайнем случае, не очень привлекательными особями. И это не только потому, что красота Сватавы сияла бы на таком фоне еще ярче, но и потому — как вскоре я убедился, — что он не был до конца уверен в Сватаве. И визит Мартина я решил не обсуждать с ним.

Впервые я привел Мартина в салон в апреле 1968-го и сразу заметил, как он, скромно сидя в отблесках сковородок, суповых поварешек и надраенных шкафов, не сводит со Сватавы глаз. А если случалось, что кто-то ненароком загораживал ее прелестный лик, он решительно поднимался и перестав-

лял свой стул с вырезанным сердечком туда, откуда поэтессу было хорошо видно.

И я понял, что этот молодой гений, за чью благосклонность совсем недавно дрались (кусались и царапались) две знаменитые брненские актрисы, безнадежно влюбился в Сватаву. Было ясно: впечатляющий контраст между дразнящей эротической поэзией и недоступностью весталки, непристойный пламень, обнесенный стеной кухонной целомудренности, вызывающая красота и отпугивающее равнодушие — все это пробуждало в нем безумное желание, парадоксально доводившее его до жалкого оцепенения. И Мартин, привыкший к тому, что девичьи груди залетают ему прямо в рот, сидел здесь тихо и лишь пожирал Сватаву голодными глазами.

Часть четвертая. Вместо катарсиса

Сватава Брюслерова

Приношение Марине Цветаевой

Щепка света
под ногтем тьмы
ночь своих воронов кличет
роза-графин с неземною водой
песня которую слышим лишь
в шорохе нотном
буря которую видим лишь
на барометрических шкалах
пепел жилищ никогда не сгоравших в пожарах

желанье которое слышим лишь
в стуке неведомых крыльев
боль которую видим лишь
во снах на казнь осужденных
и лишь в клипах узнаем о страсти влюбленных

и где-то что-то
как гарпуном распарывает брюхо
и Океан багрится нашей кровью

В тот день, вернувшись из крематория, я еще ничего не понимал. И прошла не одна неделя, прежде чем я осмыслил то, что я там увидел и что для всех остальных могло означать

лишь некую ритуальную экстравагантность, к которой они привыкли в "голубиной башне". В действительности это был сигнал, сигнал Сватавы, предназначенный только мне!

И я стал действовать решительно и быстро.

Я знал, что теперь, после смерти Людвика, Сватаве ничего не остается, кроме полного молчания. И я, как единственный посвященный, должен участвовать в этой игре.

В последние месяцы жизни Людвика случилось нечто неожиданное. Сватава-кукла вдруг взбунтовалась. Она отвергла роль, которую ей определил Людвик, вырвалась из-под его власти и зажила собственной жизнью.

И теперь я решил все расставить по своим местам. Таково будет мое условие.

Прежде всего надо покончить с ангелом порочных снов! Теперь, когда у нее было имя, я мог позволить себе сделать из нее автора духовной лирики, и перемену, которую предварило бы глубокое внутреннее возрождение, мотивировать ее катарсисом после смерти Людвика. И я начал с того, что написал для нее длинную торжественную элегию в память о Людвике, вдохновленную знаменитой поэмой Гинзберга "Кадиш".

Я позвонил Сватаве и попросил о встрече. И одним поздним августовским вечером, месяц спустя после самоубийства Людвика, вооружившись элегией и маленьким бархатным футлярчиком (в каком обычно хранится колечко), я отправился в Ржечковицы.

Дом был удивительно тихим и темным. Дверь мне открыл зуммер.

Я вдруг оказался под лестницей. А она зажгла свет, который, как ковер, расстелился по ступеням. Я внизу, Сватава наверху. Я не видел ее, но как будто слышал ее дыхание.

И меня пронзила мысль, что эта сцена мне знакома, что однажды я уже пережил ее.

Тут я понял и причину моего странного состояния. Когда ты подходишь к цели, к которой ты долго стремился, но не всегда ясно осознаешь ее, ты попадаешь в сновидческую ситуацию. Но можно сказать и по-другому. Я был счастлив, а счастье всегда нечто иррациональное. Наконец я сбросил бремя мучительных сомнений, которые в последние месяцы одолевали меня.

И я сделал то, что заранее продумал и подготовил: вытащил из нагрудного кармана бархатный футлярчик (в каком обычно хранится колечко), вынул из него два зеленых листи-

ка, послюнявил их и прилепил к глазам. Это был мой ответ Сватаве, означавший, что я понял ее сигнал.

И так, с листиками на глазах, я стал неуверенно, медленно, ощупью подниматься по лестнице. Вдруг в моем теле с шумным щелчком выпрямился путеводитель и решительно повел меня вверх. Я шел неспешно, легко и торжественно, шел навстречу Сватаве и твердо знал, что сегодняшнюю ночь (ночь с 20 на 21 августа 1968 года) я уже никогда не забуду.

От переводчика

Возможно, кому-то из читателей дата в конце рассказа покажется малозначимой, касающейся лишь частного случая в судьбе повествователя. Однако для Иржи Кратохвила, как и для многих его соотечественников, эта дата стала роковой, разделившей жизнь на "до" и "после". В ночь с 21 на 22 августа 1968 года в Чехословакию были введены войска Восточного блока, и на долгое двадцатилетие в стране установился режим, мягко названный "нормализацией". Как обычно, в основном пострадала интеллигенция, прежде всего творческая. Это "вражье племя", виновное во всех вольностях Пражской весны, отправили на перевоспитание — на заводы, в кочегарки, в сельские кооперативы. Писателям пришлось особенно лихо: одни эмигрировали (Кундера, Шкворецкий, Мнячко), другие угодили за решетку (Вацлав Гавел), а на кое-кого был наложен запрет на профессию. Иржи Кратохвил, успевший в "золотые шестидесятые" войти в большую литературу своими рассказами, тоже был зачислен в разряд запрещенных авторов. Зарабатывая на хлеб рабочим на заводе, кочегаром в котельной, сторожем на птицеферме, он, однако, продолжал публиковаться в самиздатовских и эмигрантских журналах, каких в ту пору было множество. Возможно, именно тогда он и пристрастился к мистификации, как к литературному жанру.

Из нашей переписки:

Как-то я задумал сыграть шутку с официальной литературой, то есть попробовать то, что очаровывало меня с давних пор: мистификационная игра. Моя добрая знакомая Вера Кипрова предоставила мне свое имя, и я в конце 70-х опубликовал в журналах "Младу свет", "Ровност" и "Свет праце" несколько стишков с определенным умыслом: ввести в официоз лирику "экзальтированной барышни, раздираемой любовными страстями"... Это была "девичья любовная поэзия", а точнее пародия на нее... Так что в "Смерти царя Кандавла" я использовал собственный опыт...

И другой пример из нашей переписки:

К моему роману “Обещание” (2009) можно было дать подзаголовок “Дань уважения Владимиру Набокову”. Набоков — мой любимый автор, и в романе он присутствует своими письмами к чешскому архитектору Модрачеку, чьи поступки, продиктованные его желанием мстить, навеяны рассказом русского классика “Здесь говорят по-русски”... В письмах Набокова все упоминания о матери, жене, сыне с фактической стороны абсолютно достоверны. Как известно, его мать умерла в Праге и была привязана к ней столь же сильно, как и к Петрограду. Хотя эти письма — чистая мистификация, я уверен, что они понравились бы Набокову, ибо мистификация — одно из тех литературных чудес, которые он безмерно любил. И если Вы не раскроете этой мистификации и письма Набокова представите русскому читателю, как подлинные, — я думаю, это совпало бы с его намерениями...

Тут, пожалуй, уместно представить одну шутливую мистификацию Кратохвила и показать, как он работает с этим жанром. Читатели журнала, вероятно, знакомы с творчеством Милана Кундеры, чьи самые значительные романы (“Невыносимая легкость бытия”, “Шутка”, “Бессмертие”) с 1990 года печатались в журнале целиком, а остальные — в отрывках. Издательство “Азбука” в прошлом году выпустило четырехтомное Собрание сочинений Кундеры, куда вошли все десять его романов. А вот одиннадцатый роман Кундеры уже написал его друг и большой почитатель Иржи Кратохвил в жанре дружеской пародии или, можно сказать, иронической мистификации, которая немало позабавила живого классика.

Иржи Кратохвил

Одиннадцатый роман Кундеры

В те дни, когда в Праге решался вопрос о присуждении Милану Кундере Государственной премии, в Париже он начал работать над своим одиннадцатым романом (если, конечно, книгу вариаций “Смешные любови” считать романом). Возможно, он лишь приступал к его написанию или уже заканчивал его, а возможно, всего лишь обдумывал его замысел.

Пожалуй, ничего более конкретного сказать мы не можем. Перед нами закрытая дверь, в которую войти нельзя. Но так ли это? Существует ведь некая известная нам ДНК кундеровских романов, или, иначе говоря, их константы. А поскольку к этим константам относится и его особая склонность к литературной игре и мистификации, мы все-таки осмеливаемся нажать ручку двери и войти в нее.

Но каковы константы романов Кундеры? Прежде всего, это экзистенциальные темы, с которыми работает писатель, или как говорит он сам: "Роман — это медитация о человеческом существовании посредством вымышленных образов". Так, например, целомудрие — центральная экзистенциальная тема романа "Бессмертие", сострадание — экзистенциальная тема романа "Невыносимая легкость бытия", жалость — экзистенциальная тема "Книги смеха и забвения", хрупкость человеческой идентичности — тема романа "Подлинность" и так далее. Его три "французских" романа тоже носят абстрактные названия, выражающие их экзистенциальные темы: "Неспешность", "Подлинность", "Неведение". И потому одиннадцатый роман Кундеры в нашей литературной игре мы назовем "Память". Ведь память — одна из самых универсальных экзистенциальных тем.

А что еще объединяет романы Кундеры? Они все пропитаны особого рода меланхолией. Подзаголовок первой тетради "Смешных любовей" в первом издании — "Три меланхолических анекдота". В "Бессмертии", последнем написанном по-чешски романе, шестая глава ("Циферблат") не что иное, как развернутая штудия эротической меланхолии. Его "французские" романы — три различно мотивированные меланхолические истории. Кроме того, все его романы пронизаны повествовательными эссе, разрабатывающими их основную экзистенциальную тему. А композиция его романов всегда строится в форме того или иного музыкального сочинения.

Итак, одиннадцатый роман Кундеры будет, конечно, меланхолическим гротеском, и его повествовательное эссе двинется по лабиринту Памяти к поджидающему Минотавру Забвения и Беспамятства. И композиция, конечно, будет вдохновлена одним из сочинений Яноша Яначека.

Подавляющее число романов Кундеры начинается дорогой. Людвик Ян в романе "Шутка" отправляется исполнить свою миссию в маленький моравский городок. Писатель со своей женой Верой в "Неспешности" приезжают в замок-отель. Тереза в "Невыносимой легкости бытия" едет к Томашу в Прагу. Роман "Неведение" начинается с возвращения Ирены на родину из эмиграции. В начале "Книги смеха и забвения" Мирек гонит в автосервис, преследуемый соглядатаями-гебистами.

А как кончается большинство романов Кундеры? Сном. Или засыпанием, или ночным бдением. Томаш с Терезой на последней странице романа отправляются в свой гостиничный номер. Читатель уже знает, чем закончится их история, но здесь, на последней странице, еще царит тихая ночь, и лишь большая ночная бабочка в номере навевает грусть и меланхолию. Жан-Марк и Шанталь в "Подлинности" отходят ко сну, и ночная лампа, отгоняя от любовников призраки утраты их индивидуальности, горит всю ночь. И будет гореть все последующие. Так же как и ласковый свет авторской лампы в беседке, выстроенной в предпоследней главе романа "Жизнь не здесь". И в "Неведении" Йозеф покидает Ирену, спящую после их любовной схватки в гостинице.

Все это константы большинства романов Кундеры, от которых мы можем отталкиваться в нашей литературной игре. К сожалению, мы не способны воспроизвести спонтанную изменчивость его историй — она подвластна только автору. Нам придется довольствоваться лишь постоянством его начал и концов. Но что происходит между приездом и засыпанием в гостиничном номере? Это длинная романная история, которая, увы, не доступна для нашего короткого этюда. Мы можем написать лишь две первые и две последние фразы романа "Память".

Его первые две фразы: "Люция вышла на одну остановку раньше и направилась к шоссе, чтобы последний отрезок пути проехать на автобусе. Для этого у нее были свои резоны".

И его последние две фразы: "В номере отеля 'Jenewain' он стряхнул на ладонь таблетку рогипнола. Но потом решил всю ночь бодрствовать и охранять сон Люции".

Однако, возможно, мы ошибаемся: Милан Кундера пока и не помышляет о своем одиннадцатом романе. Тогда для него это будет просто подарком по случаю присуждения ему Государственной премии за роман "Невыносимая легкость бытия". Вполне достаточно, если эти четыре фразы романа "Память" он переведет на французский язык и пространство между ними заполнит какой-нибудь интересной историей.

Иржи Кратохвил — одна из самых значительных фигур современной чешской литературы, автор множества романов и рассказов, изданных уже после "бархатной революции" 1989 года на родине, а в переводах — во многих странах Европы, в США, Турции и Египте. И неувядаемая тяга к мистификации живет в особой постмодернистской стилистике большинства его произведений.

Елена Халтрин-Халтурина

“Дивный отрок” Томас Чаттертон – мистификатор par excellence

Бледный утренний свет, проникая сквозь окно чердачной каморки, выхватывает из темноты фигуру юноши, лежащего на скромном диванчике. Сквозь сумрак комнаты проступает несколько красочных пятен. Справа – алый камзол, брошенный на стул. Слева, словно отблески от камзола, – рыжеватые пряди на вихрастой голове юноши. В центре композиции – самое крупное и сочное цветовое пятно: лиловые панталоны, которые более всего притягивают глаз, но менее всего вяжутся с образом служителя муз. Голова лежащего склонилась к открытому старинному сундуку с бумагами; в ногах – недогоревшая свеча (символ безвременно прерванной жизни). На полу – листы рукописи, разорванные в клочки, и опорожненный аптекарский флакон. Вверху, на подоконнике, – роза, роняющая лепестки. А за ней – взгляд снова устремляется к освещенному окну на заднем плане – различимы очертания куполов и крыш рассветного Лондона.

Картина художника-прерафаэлита Генри Уоллиса “Смерть Чаттертона”, впервые выставлявшаяся в Королевской академии в 1856 году и принесшая живописцу успех[1], – это не единственная дань памяти английскому сочинителю, поэту Томасу Чаттертону (1752–1770). Многие изображали Чаттертона, и портреты – как живописные, так и словесные – получались весьма разнообразными. Не случайно ученые-исследователи отмечают, что в литературе и искусстве “Чаттертон оказался <...> представленным множеством Чаттертонов, нередко мало похожих друг на друга. Нередко он становился лишь поводом для развития идей, которые, казалось бы, не должны иметь к нему отношения”[2].

© Елена Халтрин-Халтурина, 2013

1. Небезынтересно, что для картины Уоллису позировал Джордж Мередит, впоследствии ставший известным романистом и поэтом.

2. И. В. Вершинин. К проблеме генезиса английского романтизма: Чаттертон // Знание. Понимание. Умение, 2008, № 5.

Генри Уоллис. Смерть Чаттертона

Общее мнение читателей о Чаттертоне, оценка его вклада в литературу менялись от столетия к столетию. Примерно с конца XIX века за ним стала закрепляться слава великого мистификатора. А начиная с XX века, пожалуй, ни один труд, хоть сколько-нибудь глубоко затрагивающий историю художественных фальсификаций, не обходится без упоминания его имени. Однако произошло это не сразу.

Впервые особый резонанс имя Чаттертона — "дивного отрока"[1] — получило в эпоху романтизма. И не случайно. Дело в том, что в жизни, поэзии и смерти этого человека, как в капле воды, отразилось многое из того, что увлекало и волновало людей его эпохи (не только XVIII, но и XIX веков).

В глазах романтиков, а также поколения, пришедшего им на смену, фигура Чаттертона прежде всего ассоциировалась с архетипической фигурой гения-страдальца, гонимого своими современниками, своеобразного "невольника чести". Так воспринимал юного поэта английский "прерафаэлит" Данте Габриэль Россетти, посвятивший ему сонет (входит в цикл "Пять английских поэтов", 1881). Схожие думы нашли отражение в драме "Чаттертон" (1835) французского писателя Альфреда де Виньи, а также в опере "Чаттертон" (1896), которую создал итальянский композитор Руджеро Леонкавалло через четыре

1. "Дивный отрок" (букв. "marvellous boy") — выражение, ставшее крылатым благодаря стихотворениям лейкистов: "Решимость и независимость" У. Вордсворта и "Монодия на смерть Чаттертона" С. Т. Колриджа.

года после “Паяцев”. Еще раньше оплакивал печальную участь гения и Джон Китс (1815):

О Чаттертон! О жертва злых гонений!
Дитя нужды и тягостных тревог!
Как рано взор сияющий поблек,
Где мысль играла, где светился гений!

Как рано голос гордых вдохновений
В гармониях предсмертных изнемог!
Твой был восход от смерти недалек,
Цветок, убитый стужей предосенней.

Но все прошло: среди других орбит
Ты сам звездой сияешь лучезарной,
Ты можешь петь, ты выше всех обид
Людской молвы, толпы неблагодарной.
И, слез не скрыв, потомок оградит
Тебя, поэт, от клеветы коварной.

Сонет к Чаттертону. Перевод В. Левика

Под клеветой (у Китса дословно — “base detraction” — “грубое принижение”, “низменная хула”) имеются в виду шумные пересуды, окружившие имя Чаттертона сразу после его гибели. Талантливого поэта-простолюдина, прибывшего из провинции в Лондон, осуждали за совершение самоубийства, строили домыслы о его венерическом заболевании (в лечебных целях он якобы должен был принять малую порцию мышьяка — как тогда было принято, — но ошибся с дозой). Иными словами, интерес широкой публики притягивала отнюдь не дивная поэзия Чаттертона. Символом такого повышенного интереса общества к пикантным деталям и сделались лиловые панталоны на картине Г. Уоллеса, в то время как признаки истинного дарования Чаттертона укрылись от глаз толпы, ушли в тень.

Между тем Чаттертон был многосторонне одарен — и это не ускользнуло от внимания истинных почитателей и знатоков словесности, которые тянулись к его сочинениям из-за любви к истории родного края, к фольклору, к народным балладам, к мифотворчеству — тому, что в современной литературе называют антикварианизмом.

Красотой образов и звуков очаровывали читателей многие лирические отрывки, созданные Чаттертоном. Будучи далеки от строгих риторических канонов средневековой и классицистической поэзии, они предвосхищают вольный ли-

рический стих романтиков Колриджа, Китса и Шелли. Это не случайно, ведь названные поэты подражали Чаттертону, воспроизводя в своих стихотворениях гипнотическую мелодику его стиха. К примеру, вторжение анапеста в ямбическую строку, характерное для целого ряда сочинений Чаттертона, передалось, по мнению ученых, Колриджу, когда он создавал свою "Кристабель". Это тот самый незабываемый сбивчивый ритм, который известен нам по следующим строкам:

Но, когда проходила леди, — сильней
Вспыхнули вдруг языки огней,
Кристабель увидела леди глаз
На миг, пока огонь не погас.
Только это, да старый щит,
Что в нише на стене висит.

Перевод Г. Иванова

Ритм поэзии Чаттертона отозвался эхом не только у Колриджа. Взять хотя бы яркий пример из наследия Китса: в ритмическом рисунке "Кануна святой Агнессы" повторяется звучание чаттертоновской "Превосходной баллады о милосердии".

Что касается драматических образов (а надо сказать, Чаттертон увлекался описаниями исторических сражений, рукопашных схваток на поле брани), они тоже производили неизгладимое впечатление на восприимчивых читателей. Известно: Уильям Блейк позаимствовал несколько батальных картин из малой поэмы Чаттертона "Годред Кровав" для создания своей баллады о сражении норвежского короля Гвина с британским великаном Годредом[1].

Как мы видим, воздействие Чаттертона на английскую поэзию весьма велико и разнообразно. Не случайно Перси Б. Шелли в элегии "Адонаис" (1821) называет Томаса Чаттертона среди светил мировой литературы, ставя его рядом с великим английским пиитом Филипом Сидни и римским эпиком Марком Аннеем Луканом:

1. Поэма Чаттертона, написанная свободным стихом (то есть стихом, свободным от жесткой рифмометрической композиции), впервые появилась в печати при жизни ее автора: в августовском номере "Таун энд кантри мэгэзин" за 1769 г. Кстати сказать, несмотря на схожесть имен, заглавные герои у Чаттертона и Блейка разные. Героем поэмы Чаттертона является не мифический великан Годред, а историческое лицо — Годред Кровав, правивший средневековым гэльско-норвежским государством Королевство Островов в 1079–1095 гг.

Светила, в небе времени скользя,
Затмиться могут, но погаснуть — нет;
У каждого вверху своя стезя,
И смерть — лишь мгла внизу, что скроет свет,
Не затушив. <...>
Вдали от смертной мысли их юдоль,
Наследников безвестной славы трон.
Предсмертную, торжественную боль
Еще храня, встал бледный Чаттертон,
И Сидней, дух высокий, встал, — и он —
Смиренный, без пятна, таким, как жил
И как любил, боролся и сражен;
Лукан, что смертию оправдан был.
Смутясь, забвенье прочь ушло от их могил.

Перевод В. Д. Меркурьевой

С 1760 до 1870-х годов на вопрос о том, являлся ли Чаттертон мистификатором или нет, в литературных кругах отвечали по-разному: вокруг многих произведений — авторство которых сегодня со всей определенностью закреплено за Чаттертоном — велись дебаты. Наиболее показательна в этом отношении судьба так называемого "Роулианского цикла", занимающего самое видное место в наследии Чаттертона.

"Роулианский цикл", или "Стихотворения и поэмы Роули" впервые представлен широкому читателю в 1777 году под заголовком "Стихотворения и поэмы, сочиненные, по всей вероятности, в Бристоле Томасом Роули и другими авторами XV века". Книга вышла благодаря усилиям любителя и знатока средневековой английской поэзии Томаса Тёрвита и в литературных кругах сразу вызвала споры относительно подлинности этих "средневековых" произведений. Чаттертон представлен в этом издании в той роли, которую он при жизни отводил себе сам, а именно переписчика и комментатора рукописей, найденных им в архивах церкви Св. Марии Редклиффской, расположенной в портовом городе Бристоле, в нескольких десятках миль от Валлийских земель.

Уроженец Бристоля, Чаттертон с малолетства любил и изучал историю своего города. Хотя эти края славятся богатейшей историей (они начали застраиваться уже во времена римлян, I–IV век н. э.), Томас глубоко интересовался только одной эпохой — временем царствования Эдуарда IV Плантагенета, захватившего английский престол в ходе Войны Алой и

Белой розы, — то есть второй половиной XV века. В те времена Бристоль — наряду с Лондоном, Йорком и Норвичем — был одним из самых процветающих центров Англии: торговля, кораблестроение, навигационная наука активно здесь развивались, что благоприятствовало и развитию культуры.

В XV веке, при поддержке меценатов, в Бристоле завершилось строительство одного из известнейших зданий — приходской церкви Св. Марии Редклиффской[1]. Церковь и сегодня возвышается, как маяк, на высоком берегу судоходной реки Эйвон. Отсюда ее название: Редклифф (букв. red cliff) означает "красный крутояр". С этой церковью на протяжении многих десятилетий были связаны судьбы семьи Чаттертонов. Здесь долгие годы служили причетниками предки поэта. Среди них были и певчие, и могильщики, и учителя приходской школы.

Отец Томаса Чаттертона умер еще до рождения сына, однако при церкви продолжали служить другие родственники. Вот почему Томасу дозволялось с детства много времени проводить на территории Св. Марии Редклиффской, исследовать ее дальние уголки.

В церкви все дышало историей. Томас бродил среди старинных скульптурных изображений, между могилами рыцарей, священнослужителей, негоциантов и других жителей Бристоля, чьи портреты он позже запечатлел в произведениях "Роулианского цикла". Неоднократно Чаттертон останавливался у надгробия Вильяма II Канинга (ок. 1399—1474), известного бристольца, негоцианта, покровителя наук и искусств, который пять раз избирался мэром города, а на склоне лет был рукоположен в сан священника.

Важно заметить, что юный Чаттертон имел неограниченный доступ к хранящимся в церкви рукописям и фолиантам (многие датировались XV веком). В хранилищах церкви был найден сундук, полный старых деловых бумаг, которые, в глазах членов причта, не представляли никакой ценности и подлежали утилизации. Годы спустя Чаттертон будет утверждать, что именно в этом сундуке ему попались автографы поэта-монаха Томаса Роули, а также его корреспондентов — они-то в совокупности и составили "Роулианский цикл".

1. В 1756 г. для восточного алтаря церкви Св. Марии Редклиффской Уильям Хогарт написал триптих (на центральной части — Вознесение Господне, на боковых частях — Положение во Гроб и Жены-мироносицы у Гроба Господня). Небезынтересно, что в 1795 г. в этой церкви произошло венчание С. Т. Колриджа с Сарой Фрикер и венчание Роберта Саути с Элизабет Фрикер.

Томас играл со старинными свитками, стирал начертанное на них и заполнял свободные места своими надписями, имитируя старинные тексты: прозу, поэзию. Он много сочинял. Когда ему не хватало обрывков старых рукописей, он "старил" бумагу, натирая ее землею и опаляя огнем свечи. В свои одиннадцать лет Томас начал приносить эти имитации в школу, и многие бристольцы поверили в подлинность "найденных" "старинных" текстов.

Когда юный Чаттертон написал уже несколько сочинений, стилизованных под Средневековье (это были произведения и в стихах, и в прозе: "Эленор и Джуга", "Бристольградская трагедия", "Ристанье", "Битва при Гастингсе, редакция первая и редакция вторая", "Геральдика Крэша", "Сказ о Вильяме Канинге"), он задумался о фигуре средневекового "автора", чьим именем можно было бы подписать все эти работы. Так возник вымышленный персонаж — Томас Роули. Чаттертон "поселил" Томаса Роули при бристольской церкви Св. Иоанна Крестителя, что возвышалась над городской стеной. Расцвет творчества Роули приходился, якобы, на 1430–1470-е годы.

Чаттертона захватила изобретенная им игра. Он создал образ средневекового Бристоля, населив его вымышленными людьми и дав новую — мнимую — жизнь реальным историческим фигурам. Томас создавал гербы, составлял генеалогические древа, менял на свое усмотрение поколенные росписи, возвел свою родословную и родословную своих друзей к древним знатным предкам. Бристоль Чаттертона — как удачно отмечают исследователи — это особый фиктивный мир, напоминающий — и предвосхищающий — воображаемый Дублин Джеймса Джойса и псевдореальный Уэссекс Томаса Харди.

По воле Чаттертона, герои его художественного мира — рыцари, купцы, каноники, епископы — вступали между собой в переписку. Вымышленный Роули посвящал эпистолы реальным лицам: своему покровителю У. Канингу, а также известному лондонскому священнику и поэту Джону Лидгейту. Затем "получал" от них ответные послания. Перепиской героев поэт не ограничился. По его замыслу "авторы" "Роулианского цикла" встречались в особняке мэра города — Уильяма Канинга — и вместе ставили любительские спектакли, в частности, трагедию "Элла", отдельные сцены которой во многом напоминают шекспировского "Отелло".

В целом "Роулианский цикл" представляет собой пестрое собрание совершенно разнородных сочинений, которые связаны между собой лишь тем, что все они — творение одного и того же автора, увлеченно писавшего о всевозможных турни-

рах, походах, искусствах, эмблемах на причудливом "средневековом" английском языке.

Уникальный язык "Роулианских" произведений привлекал внимание и тревожил воображение современников. Одни верили в то, что автором чудесных архаичных строк являлся сам Чаттертон. Китс, восхищаясь этим языком, изобилующим словами англосаксонского (древнеанглийского) происхождения, исключительно высоко отозвался о "дивном отроке" Чаттертоне, сказав, что он — "самый английский поэт, за исключением разве что Шекспира"[1]. Другие позволяли себе усомниться: ведь автору дивных "старинных" строк было всего 17 лет! Так Уильям Блейк несколько раз упоминает Чаттертона в бурлескном романе "Остров на Луне" (1784–1785), заставляя своих персонажей относиться с недоверием к таланту отрока из Бристоля — будь то талант поэта или переписчика старинных рукописей. Однако на склоне лет Блейк благосклонно заметил: то, что Чаттертон называет древним, древним и является.

Лишь через несколько десятилетий после гибели Томаса Чаттертона профессиональные лингвисты доказали, что при всех неоспоримых талантах — поэт, имитатор, эссеист — Чаттертона все же нельзя назвать знатоком среднеанглийского языка, то есть языка, на котором говорили в Англии в XI–XIV веках. Сочинения поэта стилизованы под Средневековье и дышат очарованием старины. В то же время их язык — искусственный, выдуманный, на нем никто никогда не говорил. Лексическая ткань чаттертоновских сочинений чрезвычайно пестра. Она соткана из слов, относящихся к разным, далеким друг другу диалектам, говорам, наречиям Великобритании. Здесь соседствуют древнеанглийские слова со словами, позаимствованными из лексикона шекспировских времен, а также с этнографизмами англо-шотландской границы. Многие слова Чаттертон почерпнул из специальных словарей английского языка. Однако зачастую поэт сам придумывал новые формы старинных слов и новые для них значения, которые он расшифровывал в специальных комментариях к тексту. Вот почему первый издатель Чаттертона Томас Тёрвит счел необходимым вынести эти слова в отдельный словарик с пометой "так у Чаттертона".

Более поздний исследователь — профессор Скит, тщательно проанализировав "средневековые" сочинения из архива Чаттертона, отметил, что только 7 % слов в них использова-

1. Дословно: "The most English of poets except Shakespeare". См. черновой вариант предисловия к поэме "Эндимион" (которая, кстати говоря, посвящена памяти Чаттертона). (J. Keats. Poetical Works. — Oxford: Oxford Univ. Press, 1970. — P. 462.)

ны грамматически правильно; остальные 93 % — это вольная имитация, литературная игра. Работы Скита (1871) положили конец дебатам вокруг авторства "Роулианского цикла": ученому удалось доказать, что сочинителем представленных произведений является не средневековый монах, а Томас Чаттертон.

В наше время доводы Уолтера Скита подкрепили — со своей стороны — литературоведы и психологи. Они подметили: события, описываемые "роулианским" автором, всегда подаются в определенном свете: вопросы стратегии и политики остаются незатронутыми, развитие характеров персонажей выносится за кадр, а все внимание рассказчика поглощают эпизоды с рукопашными схватками. Так происходит в обеих редакциях "Битвы при Гастингсе", в трагедии "Элла" и других произведениях. Подобные вкусы и предпочтения автора-рассказчика, безусловно, обнаруживают мышление более свойственное юному сорванцу — Чаттертону, нежели духовному лицу зрелых лет, которому приписывались эти произведения.

Понимание того, что объемный корпус произведений (собрание сочинений Чаттертона, изданное Скитом, насчитывает два внушительных тома) создан отроком, почти ребенком, еще больше оттеняет силу его поэтического дарования.

Что же произошло? В какой момент колесо Фортуны повернулось так, что "дивный отрок" вдруг переместился на его нисходящую сторону?

Чаттертон был полон решимости самостоятельно встать на ноги, зарабатывая пером. Весной 1770 года, оставив бристольскую контору, где он подрабатывал как ученик юриста, Чаттертон уехал в Лондон и взялся за литературную поденщину. Для нескольких периодических изданий он прилежно, сутки напролет, писал очерки на злобу дня. Но плата за них была мизерная. Чаттертон не успел найти ни надежный заработок, ни покровителя. Имевшиеся у поэта "средневековые" рукописи с комментарием — то, во что он вкладывал душу, — к печати никто не принимал.

Действительность совсем не походила на выдуманные Чаттертоном миры — ни на тот, в котором он мечтал быть преуспевающим литератором, ни на другой, населенный поэтами-монахами и отзывчивыми средневековыми меценатами. Чаттертон почувствовал, что находится в тупике — и с юношеской поспешностью шагнул навстречу тем призракам, с которыми давно сроднился — Томасу Роули и Уильяму Канингу, — совершил побег из реального бытия в мифическое измерение...

* * *

Расцвет искусства мистификаций пришелся в Великобритании на XVIII и XIX века — предромантический и романтический период. Многие британские поэты того времени вошли в историю литературы как одаренные имитаторы того или иного литературного стиля, которым удавалось ввести в заблуждение относительно подлинности предъявленных ими сочинений не одного знатока изящной словесности. Мистификаторы использовали разные способы сокрытия своей личности. Один способ — простое надевание маски: автор скрывает истинное имя под псевдонимом. Это распространенный ход, которым пользовались очень многие писатели и поэты (среди них — Шелли, Байрон, Саути, Джейн Остен, сестры Бронте). Другой способ скрыть авторство — спрятаться "за спину" видного человека, присвоив его имя, имитируя его стиль и речевое поведение. Так создаются подделки сродни пародии и дружескому шаржу (мастером такой мистификации был, к примеру, Джон Гамильтон Рейнольдс, опубликовавший свою версию баллады "Питер Белл" примерно за две недели до первой публикации оригинала, автором которого являлся Уильям Вордсворт[1]). Наконец, самая изощренная мистификация — мистификация par excellence — сопряжена с созданием детально разработанной биографии вымышленного автора и включением этой биографии в реальный историко-культурный контекст. Признанными мастерами такой мистификации — своего рода мифотворчества — являются Джеймс Макферсон (создатель истории жизни и корпуса трудов древнего кельтского барда Оссиана) и Томас Чаттертон (создатель монаха Роули и его литературного окружения).

Отнюдь не случайно игра с фигурой автора сделалась особенно популярной в литературе XVIII—XIX вв: именно тогда "центральным 'персонажем' литературного процесса стало не произведение, подчиненное заданному канону, а его создатель, центральной категорией поэтики — не СТИЛЬ или ЖАНР, а АВТОР"[2]. Оживившийся в читающем обществе интерес к фигуре автора обусловил возникновение целого ряда новых литературных тем и жанров. Больше внимания стали

1. В литературных кругах вордсвортовский "Питер Белл" был довольно известен, так как поэт не раз читал его вслух друзьям.
2. С. С. Аверинцев, М. Л. Андреев, М. Л. Гаспаров, П. А. Гринцер, А. В. Михайлов. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания / Отв. ред. П. А. Гринцер. — М.: Наследие, 1994. — С. 33.

уделять авторскому “я”, проблеме “самости”, биографии души, а также личному мифотворчеству.

К концу XVIII века обрела особую значимость мысль о том, что миф может быть продуктом не только коллективного, но и *личного* творчества, может быть создан одним человеком. Ключевыми текстами, обосновывающими эту идею, являются работы немецких теоретиков романтизма. Фридрих Шлегель, в частности, писал: “Я утверждаю, что нашей поэзии недостает средоточия, каковым для поэзии древних была мифология, и все существенное, в чем современная поэзия уступает античной, можно выразить в словах: у нас нет мифологии. Но я добавлю, что мы близки к тому, чтобы иметь ее, или, точнее говоря, наступает время, когда *мы со всей серьезностью должны содействовать ее созданию.* <...> Новая мифология должна быть создана из сокровеннейших глубин духа...”[1] [Курсив мой. — *Е. Х.-Х.*]

В Великобритании У. Вордсворт не раз говорил об отсутствии у современных ему поэтов особого творческого фундамента — источника вдохновения, которым у древних была вера в целый пантеон богов. Сожалея, что “у нас нет мифологии”, он вторил Шлегелю следующим образом:

О Боже! Для чего в дали блаженной
Язычником родиться я не мог!
Своей наивной верой вдохновенный,

Я в мире так бы не был одинок:
Протей вставал бы предо мной из пены
И дул Тритон в свой перевитый рог!

Нас манит суеты избитый путь...
Перевод Г. Кружкова

Импульс к созданию полнокровного личного мифа был необычайно силен в западноевропейской литературе второй половины XVIII — первой половины XIX веков. Ярчайшим образом тяга к мифотворчеству воплотилась и в мистификациях Чаттертона — в создании “Роулианского цикла”.

1. Ф. Шлегель. Речь о мифологии // Разговор о поэзии (1800) // Ф. Шлегель. Эстетика, философия, критика: В 2 тт. — М.: Искусство, 1983. — Т. 1. — С. 387. (Сер. “История эстетики в памятниках и документах”).

Евгения Шатько

Читать Павича – обманываться и верить...

Милорад Павич – великий выдумщик, импровизатор, шутник и мистификатор. Его главная книга, роман "Хазарский словарь" (1984), принесший автору поистине мировую известность, – псевдоисторический документ, одновременно исследующий реальные исторические события, происходящие в хазарском каганате (VIII–IX вв.), но допускающий и фантастическое их развитие.

Уже в предисловии к роману Павич ссылается на "Хазарский словарь" 1691 года польского книжника Иоанна Даубмануса как на основной источник информации для своего романа, даже сохраняет его структуру: деление на Красную, Желтую и Зеленую книги. Словарь Даубмануса был уничтожен инквизицией уже в 1692 году, но, по версии Павича (не подтвержденной историками), сохранилось все же два его экземпляра, которые он и цитирует в своем романе. Достоверность цитат это, конечно, ставит под сомнение, но зато дает автору определенную свободу действий. Восстанавливая таким образом утерянное исследование о хазарах, Павич в соответствии с традициями средневековой литературы обращается к летописям, житиям, лексиконам, хроникам и другим документам. Описания хазар религиозно окрашены, а выбранная автором структура энциклопедического словаря позволяет создать иллюзию объективности.

Все, пусть и малочисленные, данные о хазарах, имеющиеся в распоряжении исследователей, Павич использует в романе бережно, без искажений, более половины цитат, приведенных в словаре, имеют документальное подтверждение, их можно найти в средневековых христианских, мусульманских и иудейских рукописях. Но в ряде случаев Павич позволяет себе некоторую вольность – при обращении, например, к известным читателям документам. Так Павич приводит в романе цитату из Паннонских житий Кирилла и Мефодия, но использует ее в другой ситуации и относит к другому времени.

© Евгения Шатько, 2013

Слова Кирилла, сказанные сарацинам в Самаре[1], он приводит как аргумент в религиозном споре, состоявшемся при дворе хазарского кагана. Говоря о периоде гонений на христиан, Кирилл вспоминает, что тогда противники христианства рисовали демонов на домах приверженцев "новой" религии. Во время своей миссии к сарацинам Кирилл так комментирует подобные изображения на домах: "Я вижу лицо демона и думаю, что здесь, в этом доме, живут христиане, а так как демоны вместе с ними жить не могут, они бегут от них наружу. А там, где таких изображений на стенах и дверях нет, они находятся внутри, вместе с людьми..." Павич меняет только декорации, слова же Кирилла, воспроизведенные точно, своей смысловой нагрузки не теряют, ведь и в реальной истории, и на страницах "Хазарского словаря" — это аргумент в пользу принятия христианства.

Милорад Павич — искусный стилизатор. Речь участников "хазарской полемики" он воссоздает по канонам духовной литературы, отдельные статьи лексикона выглядят как записки путешественников, побывавших у хазар в IX веке, а статьи об исторических личностях даются как строгие биографические справки в обычных энциклопедиях. Восполняя пропуски в исторической канве, Павич как настоящий археолог пытается воссоздать из небольшого глиняного черепка целый мир, создать в своих произведениях неделимое единство вымышленного и достоверного, точного цитирования и мистификации, а еще воспроизвести жизнь во всей ее полноте, многогранности и в то же время недосказанности. Может, именно поэтому Павич и сохраняет в этой книге структуру словаря Даубмануса — ведь и мы познаем эпоху, в которой живем, нелинейно, урывками, смешивая последние и непоследние новости, читая одновременно Шекспира и Пелевина, хаотично переходя по ссылкам во всемирной паутине.

Роман "Бумажный театр" (2007) занимает в творчестве Павича-мистификатора особое место. Во "Вступлении от автора" читаем: "В этом романе, в этой своеобразной антологии современного мирового рассказа читатель обнаружит тридцать восемь рассказов, а также биобиблиографические сведения об авторах этих тридцати восьми текстов, каждый из которых представляет какую-нибудь одну национальную литературу. Всех этих писателей и сведения о них выдумал Милорад Павич. Он же написал и все тридцать восемь рассказов".

1. По данным житий, Самара — столица сарацинского княжества, расположенная на берегу реки Евфрат.

С одной стороны, автор сразу же раскрывает карты и напрямую заявляет о том, что все писатели, о которых пойдет речь, вымышленные, с другой, — говоря о себе в третьем лице, Павич будто самоустраняется от собственного текста. В восьмом рассказе "антологии мирового рассказа" — "Сто пятьдесят шагов" — автор даже становится персонажем своего собственного рассказа. И остается открытым вопрос: вымышленное "я" Павича — это автопортрет или самопародия?

Большинство рассказов содержит определенные маркеры, по которым читатель и без биобиблиографической справки сможет угадать, к какой литературе относится тот или иной рассказ. Есть вполне очевидные подсказки: "Однажды Франсиско Гойя..." — название испанского рассказа, "Птичий хор из Парижа" — французского, "Самая короткая история о Праге" — чешского, а о путешествии по фьордам, скорее всего, повествует норвежский автор. Читатель ориентируется и по топонимам (Белград, Псковская губерния, Вашингтон) или по известным именам (Данте, Кортес, Кафка). "Эти рассказы, — комментирует Павич, — мое своеобразное приложение к этим литературам, если, конечно, трактовать приложение как один из гарниров к рыбе в ресторанном меню". А возможно, догадываются читатели, эти рассказы еще и своеобразный реверанс в сторону тех стран, где Павича издают и читают. Придумывая целую антологию современной мировой литературы, автор "Бумажного театра", как правило, основывается на стереотипном представлении читателей о стране и ее словесности. Япония — страна развитых технологий и шокирующей своей откровенностью литературы (по крайней мере, таковы те произведения, которые переводятся на Западе); японский рассказ в павичевской антологии — это поток сознания писателя, который едет в автомобиле и надиктовывает на кассету свое будущее произведение, но, увлекшись творческим процессом, не справляется с управлением и разбивается вместе с семьей. И сам рассказ, и то произведение, которое записывалось на кассету, обрываются там и тогда, когда обрывается жизнь его автора.

В рассказе "Самая короткая история о Праге" речь идет о двух людях, ожидающих поезд и обменивающихся друг с другом простыми, обыденными фразами. Поначалу описание станции кажется излишне пространным, разговоры двух пассажиров надуманными. Ключ к рассказу — в его финале. Оказывается, эти пассажиры — Кафка и Гашек. И читатель тут же бросается перечитывать рассказ и теперь, хоть и с опозданием — и не только по репликам персонажей — узнает классиков чешской литературы. Гашек несколько раз беспокойно задает

попутчику вопрос, ответ на который очевиден: “Поезда все нет?”, Кафка на это отвечает тяжелым взглядом и коротким “нет”. В отдельных репликах угадывается юмор, свойственный Гашеку, а духота летнего полдня, его давящая атмосфера словно описаны самим Кафкой.

При всем многоцветии сюжетов и стилей некоторые рассказы все же заставляют вспомнить их подлинного автора. Многие истории, как у подлинного автора, так и у вымышленных им писателей, встроены в пространство сна. Их герои рассматривают свои сны как предзнаменования или же воспринимают их как нечто реальное, на самом деле с ними случившееся. Многие рассказы в антологии так или иначе связаны с прошлым: или само действие происходит в прошлом (“Третий аргумент Кортеса”, “Сталин в семинарии”), или же герои обращаются к прошлому, вспоминают, изучают, сравнивают с настоящим (“Пять домов на Балатоне”, “Как мы ходили в театр”). Персонажи этой книги живут в мире, скорее похожем на сплав прошлого и настоящего, нежели на “миг между прошлым и будущим”.

В “Бумажном театре” Павич дает себе полную свободу, он примеряет самые разнообразные маски, каждый раз становится кем-то другим и при этом остается самим собой. Не случайно роман-антология назван “Бумажным театром”, ведь Павич в нем — главный актер, актер широкого амплуа.

Книги Милорада Павича вовлекают читателя в процесс создания литературного произведения, и для этого он изобрел свою “технику рассказывания”. У Павича есть книги с открытым финалом, его роман “Ящик для письменных принадлежностей” имеет два завершения, одно в книге, другое в интернете. Рассчитывая на фантазию читателя, Павич предлагает ему повлиять на судьбу персонажа, изменяя конец или начало романа, а в “Пейзаже, нарисованном чаем” читатель оказывается не просто соавтором, но и героем романа.

В нашей стране у читающей публики это находит самый непосредственный отклик. Безымянный автор интернет-рецензии пишет: “Тексты Павича — не рассказы, не романы и не пьесы. И они не только игры, загадки, кроссворды, пасьянсы, глоссарии, астрологические карты... Тексты Павича — это партитура, к которой каждый должен найти свой ключ. Павичу не нужен читатель. Он ищет дирижера и соавтора для толкования своих сновидений”.

И все же в загадочно выстроенных произведениях Милорада Павича (в рассказе “Зеркало с дыркой”, к примеру, герои постепенно переходят из павичевского текста в текст пушкинской “Метели”) за фантазиями, легендами, сновидения-

ми, за постмодернистскими играми с читателем легко угадывается острая современность. Может быть, еще и поэтому в России у книг Павича особенно счастливая судьба.

"До сих пор не укладывается, — пишет другой интернет-автор, Дмитрий Померанцев из Нижнего Новгорода, — как это вдруг Милорад Павич взял да и умер? Нет, ребята, тут что-то не так. Не мог он — такой неуловимый, такой узнаваемый и такой разный, будущий и давний, здешний и всеобщий — так вот взять и за здорово живешь вдруг перестать. Здесь какой-то подвох — очередная уловка, шарада, шутка. Он просто взял тайм-аут, укрылся в одном из снов, но скоро обязательно вернется. И проделает это еще не раз. Такие не умирают — помяните мое слово!"

Милорад Павич. Автопортрет

Уильям Бойд

Нат Тейт (1928–1960) – американский художник

Перевод с английского и послесловие Ольги Варшавер

Я глубоко признателен Салли Фельзер за предоставленные в мое распоряжение записи, фотографии и другие документы ее покойной сестры, связанные с Натом Тейтом. Благодаря Галерее Элис Сингер в Нью-Йорке и "Институту Зандера-Линде" в Филадельфии в этом издании появились репродукции картин Тейта "Мост № 122" и "Портрет К.". Поистине бесценную помощь оказала мне Гудрун Ингридсдоттир, управляющая поместьем Логана Маунтстюарта.

Нат Тейт. Лондон, 1959 год

Посвящается Сюзан

До сих пор не знаю, что заставило меня подняться в Галерею Элис Сингер на 57-й улице. Дело было в Нью-Йорке, в июне 1997 года. Выставка называлась "Толпой по воздуху. Американская графика 1900—1990 годов" и была неимоверно амбициозной для такого маленького помещения. Более того, объявления об этой выставке, которые я успел прочитать в "Таймс" и в "Нью-Йоркере", заранее настроили меня очень и очень скептически. Уже вечерело, но день выдался жаркий, я устал и без особого энтузиазма бродил по зальчикам мимо ничем не

© William Boyd 1998. Reprinted by permission of International Creative Management, Inc.
© Ольга Варшавер. Перевод, послесловие, 2013

примечательных рисунков и эскизов — мое внимание привлекли разве что Лайонел Файнингер, туфелька Энди Уорхола и почеркушки Сая Туомбли. — как вдруг я остолбенел. Вот уж не думал увидеть эту работу здесь! Рисунок 30 × 20 сантиметров, перо, смешанная техника и коллаж. "Мост № 122". Табличку на стене я мог и не читать. Я и так знал, что это Нат Тейт.

Нат Тейт. Мост № 122

Работа не была датирована, но я знал, что относится она к началу 1950-х и входит в когда-то легендарную, но ныне практически позабытую серию, вдохновленную стихотворением "Мост" — великим произведением Харта Крейна. Все рисунки из этого цикла — а по слухам их набралось больше двухсот — были одного формата, в верхней части художник изображал мост, стилизованный, достаточно абстрактный — то перекрестье балок, то легкий арочный пролет, — а в нижней части, занимая две трети или половину рисунка, темнела настоящая мусорная свалка: резкие чернильные линии, свирепая штриховка, там и сям геометрические фигуры, порой похожие на мерзкие уличные граффити, а иногда выписанные точно и тщательно, а еще — нарисованные или наклеенные буквы и картинки из журналов — все это умело сочеталось в коллаже в стиле Курта Швиттерса. "Я люблю мосты, — сказал однажды Тейт приятелю. — Простая могучая форма. А сколько всего под ними течет..."

Приятель, с которым он поделился этим наблюдением, — британский писатель и критик Логан Маунтстюарт (1906—1991; я в настоящее время редактирую его дневники[1]), забытый, но весьма занятный персонаж из анналов литературной жизни XX века. Видимо, только навязший в зубах штамп "дитя слова" способен более или менее точно описать его странный творческий путь со всеми взлетами и падениями. Биограф, эссеист, редактор, неудавшийся романист, он, похоже, обладал счастливой способностью оказываться в нужное вре-

1. Логан Маунтстюарт. Личные дневники / Ред. Уильям Бойд. Готовится к публикации (сент. 1999). (*Здесь и далее, кроме одного, оговоренного случая, — прим. автора.*)

мя в нужном месте на протяжении всего XX века, и его дневник — обширнейший документ, — вероятно, и окажется памятником, благодаря которому его будут помнить долгие годы. С 1947-го по 1971 год Маунтстюарт жил в Нью-Йорке, и подробные дневниковые записи создают на удивление беспристрастную и откровенную панораму литературно-художественных кругов Манхэттена, в которых он тогда вращался. Даже мое отрывочное и сумбурное описание жизни и эпохи Ната Тейта — полное двусмысленностей и неразрешимых противоречий -- не появилось бы на свет без дневников Маунтстюарта и писем, которыми он обменивался с артдилером Джанет Фельзер[1], которая первая рискнула выставить Тейта в своем "кооперативе", в галерее на Нижнем Манхэттене, в 1952 году.

Маунтстюарт познакомился с Тейтом именно в тот год, и впоследствии они встречались довольно регулярно. Не назову их близкими друзьями, но Маунтстюарт понемногу меценатствовал и приобрел несколько графических работ Тейта, в частности — три из цикла "Мост" и, по крайней мере, две из более крупных поздних работ. Он часто посещал студию Тейта на углу 22-й улицы и Лексингтон-авеню, а туда допускали далеко не всех. Тейт был по натуре человеком застенчивым и неуверенным в себе, однако с Маунтстюартом (если верить последнему) вел себя раскованно. Сам Маунтстюарт объяснял это тем, что он был британцем, то есть иностранцем, и, кроме того, знал английских и европейских художников. За свою короткую жизнь Нат Тейт побывал в Европе лишь единожды — он мечтал об этой поездке и страшно ее боялся.

Натвелл — Нат — Тейт родился 7 марта 1928 года, предположительно в городке Юнион-Бич, что в штате Нью-Джерси. Его мать Мэри (в девичестве Тагер) говорила, что отец мальчика был рыбаком из Нантакета и утонул еще до рождения сына. В этой истории периодически появлялись вариации и разночтения: Натвелл-старший становился то подводником, то конструктором каких-то морских сооружений, то торговцем, попавшим под горячую руку участникам неизвестных военных действий в океане, то глубоководным ныряльщиком. Когда подросший Нат сложил все это вместе, он понял, что он — незаконнорожденный, а про человека, считавшегося его отцом, было ясно одно: он утонул. Зловеще символичная гибель в море фигурировала во всех версиях. У Мэри Тейт имелась

1. Письма Джанет Фельзер Логану Маунтстюарту. © Собственность Логана Маунтстюарта. 1997.

одна-единственная родственница — тетка, жившая в Юнион-Бич, к которой, по воспоминаниям Ната, его несколько раз возили в детстве. Порой в периоды депрессии Тейту представлялось, что мать его была попросту портовой шлюхой и сам он — плод ее краткого совокупления с матросом в глухой ночи, так что она даже не разглядела его лица. Оттого и выдумывала про него всякие небылицы. Нату так и не суждено будет узнать, жив ли этот человек и кто он на самом деле. Он решил, что мать мысленно "утопила" отца ему в наказание и себе в назидание, а заодно — чтобы прикрыть собственный стыд. Возможно, психолог найдет в этих фактах биографии Тейта некие связующие нити с замыслом серии "Мост": простые, четкие, сильные пролеты, по которым можно безопасно передвигаться над темными, бурными водами, пройти незапятнанным, чистым над отвратительными обломками жизни, что плавают на поверхности или покоятся глубоко на дне.

Кем бы ни был Натвелл Тейт-старший, Мэри Тагер взяла его фамилию, величала себя миссис Натвелл Тейт и объясняла всем любознательным, что она вдова. Сама она тоже останется малопонятным для Ната существом. "Помню, что мама умела чисто-начисто протирать рюмки и фужеры, — сказал он однажды Маунтстюарту. — Может, она раньше в баре работала?" Так или иначе, миссис Тейт была хорошей хозяйкой. В 1931 году она переехала с тогда еще маленьким, трехлетним сыном на Лонг-Айленд, в Пеконик, и нанялась на кухню к чете Баркасян, Питеру и Ирине. Со временем доросла до должности поварихи. Пеконик стал для Ната родным городом, более ранних воспоминаний у него не сохранилось, и из каких краев они с матерью переехали он толком не знал.

Питер Баркасян был богат: его отец Душан Баркасян владел предприятиями по лесозаготовке и обработке древесины,

Особняк Виндроуз, архитектор Фэрфилд Дуглас

которые он объединил в концерн, известный под названием "Олбанские бумажные фабрики". После смерти отца в 1927 году Питер, как истинный провидец, немедленно продал отцовский бизнес концерну Дюпона и, отойдя в тридцать шесть лет от дел, стал жить на проценты. Таким образом, Великая депрессия, разразившаяся в 1929 году, его и его капиталы никак не затронула.

Он приобрел небольшой, но элегантный особняк Виндроуз на северной оконечности Лонг-Айленда, и они с Ириной зажили там с некоторым шиком. Сам Виндроуз был весьма примечателен: проектируя дом в 90-х годах XIX века, архитектор Фэрфилд Дуглас из архбюро Ричарда Морриса Ханта явно имел в виду Малый Трианон. Баркасян велел приделать к зданию два длинных крыла, оштукатуренных и побеленных, выдержанных в том же неоклассическом стиле. Он также сделал перепланировку парка и приказал срыть небольшой холм, чтобы из окон особняка открывался вид на юг, на залив Пеконик.

В парке высадили более двух тысяч деревьев и декоративных кустов. "Доживать свои дни" хозяин собирался в величественном месте и на широкую ногу. Пара была бездетна. Ирина занималась благотворительностью, а Питер, неимоверно богатый на фоне застигнутых Великой депрессией сограждан, раз в неделю катался в Нью-Йорк, чтобы дотошно проверить, как поживают его акции и облигации, а главное — заняться любимым делом: он был знатоком и коллекционером произведений искусства. Основной его страстью были лампы Тиффани, но он также понемногу покупал и продавал картины и владел замечательным собранием акварелей Джона Марина.

В 1930-е годы восточная часть Лонг-Айленда выглядела голо и уныло: плоские картофельные поля, деревушки, чьи обитатели промышляли в основном добычей морских гребешков и прочих моллюсков и жили даже без электричества. Кое-где попадались местечки с более активной, даже космополитической жизнью. Ист-Хэмптон и Амагансетт в южной части побережья многие десятилетия привлекали художников, но Пеконик располагался значительно севернее, по местным меркам — в провинции или, как говорили сами жители, "под мостом". Особняк Виндроуз выглядел на этом фоне причудой богача, но Питера Баркасяна это нисколько не волновало: свой мирок он купил на свои деньги, причем заплатил сполна.

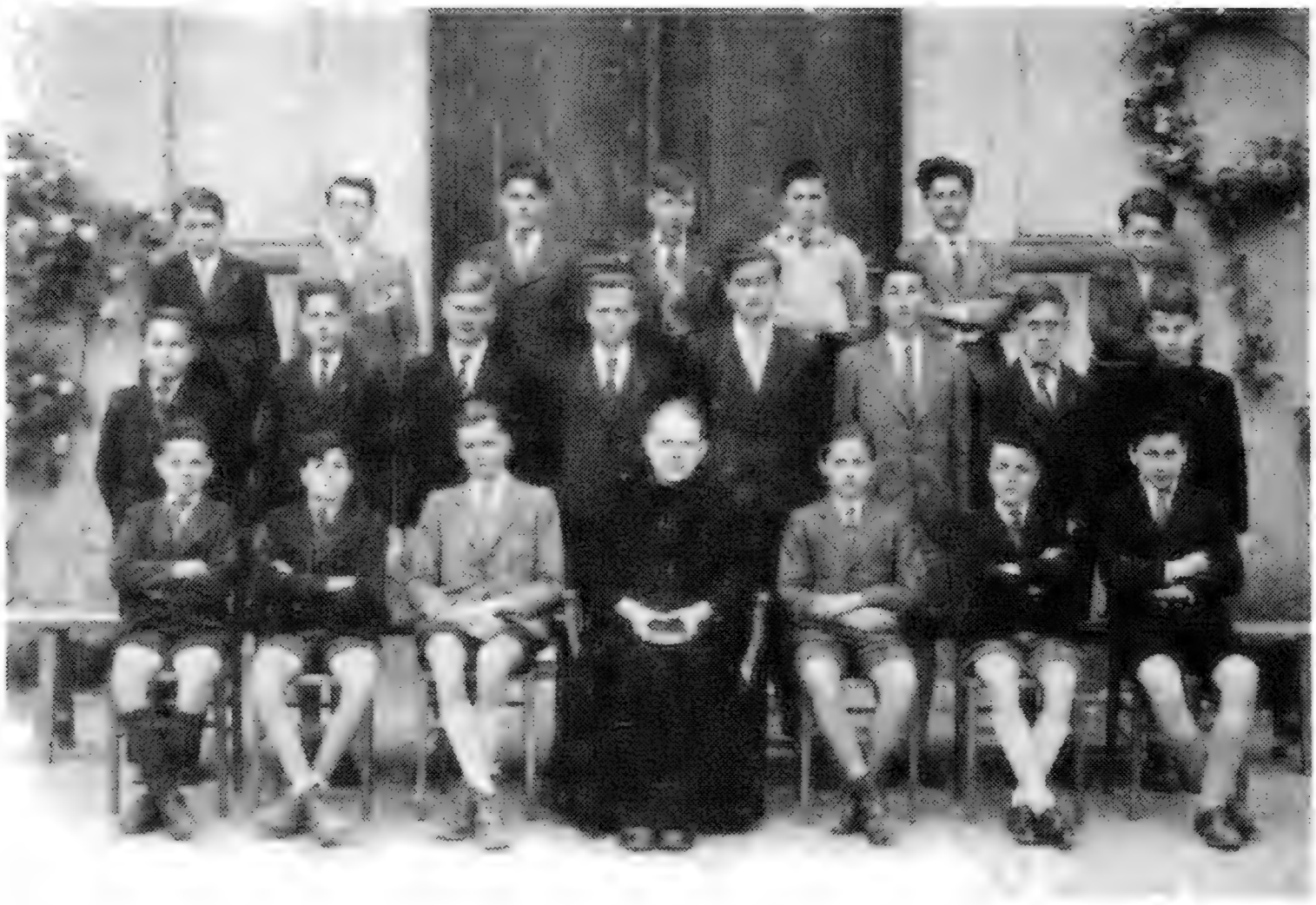
Февральским утром 1936 года Мэри Тейт погибла — вышла из аптеки в Риверхеде и угодила под колеса несшегося на дикой скорости фургона. Нату было неполных восемь лет. Он

рассказывал Маунтстюарту, что о смерти матери узнал, гоняя мяч на школьном дворе: из окна высунулся кто-то из одноклассников и крикнул: “Слышь, Тейт, твоя мать под машину попала, под грузовик”. Он решил, что это жестокая шутка, пожал плечами и игру не прервал. Только когда он увидел директора школы, который шел к нему через площадку со скорбным лицом, Тейт понял, что остался круглым сиротой.

Естественно — или неизбежно — Баркасяны усыновили сына погибшей Мэри Тейт, и это была его первая настоящая, судьбоносная, удача, конечно, если забыть, что произошло это из-за трагедии, из-за потери матери. О том, как Нат провел следующие несколько лет, известно очень мало, хотя понятно, что жизнь его наверняка изменилась: его ласкали и баловали. “Ненавистные подростковые годы, — сказал он однажды Маунтстюарту, ничего не объясняя. — Совсем пустые, стыдно вспоминать”. Он не любил рассказывать и о частном, давно закрытом, пансионе Брайрклифф в Коннектикуте, куда его послали учиться. Есть печальная и трогательная фотография Ната на фоне дома в Пеконике, видимо снятая спустя год после гибели матери, во время каникул. Мальчик стоит на лужайке, неловко подбоченясь, в объектив не смотрит, на траве между ногами — новехонький футбольный мяч. Должно быть, Питер Баркасян, изо всех сил старавшийся быть “папой”, дал ему пас, а Нат засмущался, не стал отбивать. Несколько лет спустя, в 1944 году, он, уже шестнадцатилетний, стоит в более строгой позе за левым плечом декана Брайрклиффского пансиона, преподобного Дэвиса Тригга. Лицо Ната пока не утратило детской округлости, он без улыбки, даже с вызовом, смотрит на фотографа, густые светлые волосы зачесаны со лба назад и прилизаны влажной щеткой — все как положено.

Нат Тейт в возрасте 9 лет в саду поместья Виндроуз, 1937 год

Выдающихся академических успехов за Натом не наблюдалось. Его интересовало только изобразительное искусство. Школу он тем не менее закончил, но высший балл получил



Нат Тейт в возрасте 16 лет в Брайрклиффе, средний ряд, четвертый справа

лишь по "рисованию и живописи", как назывался этот предмет в Брайрклиффе. На этом этапе жизни ему выпала вторая удача. Питер Баркасян был готов поддержать любой, пусть слабый, намек на дар, который обнаружился в его сыне, и отправил его в художественную школу — Летнюю школу искусств знаменитого Хоффмана, на летний период она перебазировалась из основного помещения на Нижнем Манхэттене в штат Массачусетс, в городок Провинстаун. Нат никогда не посещал занятий в здании на 9-й Западной улице Манхэттена, но четыре лета подряд, с 1947-го по 1951 год, учился в рыбацкой деревушке на берегу бухты Кейп-Код под руководством эксцентричного, но предельно современного наставника, Ханса Хоффмана.

Хоффман иммигрировал из Германии и попал в Америку в 1930 году — крупный, неистового темперамента человек с несокрушимым ego и мессианскими устремлениями, плоть от плоти европейского модернизма, вооруженный грозными, но трудными для понимания теориями о цельности двухмерного холста. Холст не объемен, а плосок — в этом его главное, определяющее, свойство, и художник, располагая на холсте краски, обязан эту двухмерность уважать. Краски "нейтральны", изображательство ведет в никуда, абстракция — это Бог. За 40-е и 50-е годы на догматах Хоффмана, звучавших в его Школе на Манхэттене и на Летней школе в Провинстауне, выросло не одно поколение американских художников.

Ханс Хоффман

Летняя школа Ханса Хоффмана в Провинстауне, 1956 год, фото Арнольда Ньюмана

В провинстаунской Летней школе Нат Тейт тоже не чувствовал себя своим, робел, сторонился других студентов, стыдясь — как он признавался Маунтстюарту — своего богатства, поэтому никто из соучеников, ставших впоследствии известными художниками, его не запомнил. Одевался он строго, почти старомодно, носил пиджаки и галстуки (от этой привычки он так и не избавился), много и упорно работал, а в свободное от занятий время предпочитал уединение.

Остальную часть года он проводил с Баркасянами. Питер был весьма воодушевлен несомненным талантом Ната и именно тогда всерьез заинтересовался своим приемным сыном. Он велел отремонтировать и переоборудовать летний домик в саду поместья Виндроуз, и Нат стал в этой мастерской работать и жить. Логан Маунтстюарт пишет: “Хотя у Ната двое родителей, упоминает он исключительно Питера — Питер то, Питер се, — Ирина там тоже присутствует, но всегда на заднем плане, вроде как Нат вырос и ее роль исчерпана, Питер взял бразды правления в свои руки”. Джанет Фель-

Студия Ната Тейта в поместье Виндроуз

зер в письме к Маунтстюарту от 1961 года пишет прямее и резче: “В те годы, когда Нат учился в Провинстауне, Питер Б. медленно, но верно влюблялся в своего приемного сына”.

Подтвердить или опровергнуть Фельзер уже некому, но так или иначе в эти годы отношения между отцом и сыном установились тесные. Питер платил Нату щедрое содержание, а тот отдавал ему все работы, которые хотел сохранить. В 1950 году Баркасян завел каталог и заносил туда все рисунки и наброски, полученные от Тейта. Каждая работа имела номер, дату и — если не вывешивалась на стену — бережно хранилась в особняке, в отдельной комнате под замком. Фельзер пишет об этом так: “Питер полагает, что у него в летнем домике трудится гений, поэтому он ведет строгий учет всего, что выдает Нат, и хранит для потомков”.

Никто не знает, когда именно Тейт начал рисовать мосты и чем его так привлекло стихотворение Харта Крейна[1], но начало работы над циклом можно ориентировочно датировать 1950 годом. Когда в 1952 году Джанет Фельзер впервые познакомилась с этими работами, их насчитывалось более восьмидесяти или даже девяноста.

Однажды, проведя выходные в Саутгемптоне, Фельзер ехала домой в Нью-Йорк в компании поэта и критика Фрэнка О’Хары. Остановившись возле кафе в Ислипе, они перекусили, а потом, коротая время, забрели в местную картинную галерею, которой владел друг Питера Баркасяна (видимо, у него Баркасян и купил две акварели Уинслоу Хомера). В заднем зальчике галереи висело с полдюжины рисунков Ната Тейта из цикла “Мост”.

1. Харт Крейн (1899–1932) — американский поэт, опубликовавший при жизни только два сборника: “Белые здания” (1926) и “Мост” (1930). Тем не менее Крейн считается одним из самых выдающихся поэтов своего поколения. Имея нестабильную, невротического склада психику, он однажды решил, что талант его угас, и покончил с собой, прыгнув с парохода по пути из Мексики, где провел последний год своей жизни.

В 1950-е годы Джанет Фельзер (1922—1977) была среди нью-йоркских галерейщиков энергичной и влиятельной фигурой. Изначально — художница средней руки (училась в Риме), она еще в конце 40-х открыла одну из первых кооперативных галерей под названием "Аперто" (*открыто, незаперто*). Такие галереи были затеей яркой, но просуществовали недолго. Их открывали молодые и неизвестные художники — объединялись в некое братство или гильдию и сообща снимали склад или чердак, чтобы иметь возможность выставлять там свои работы. Самая известная кооперативная галерея находилась на Джейн-стрит в районе Гринвич-Виллидж, там публика впервые познакомилась с картинами Ларри Риверса.

Кембридж, штат Массачусетс, 1947 год. Слева направо: Джанет Фельзер, Логан Маунтстюарт, неизвестный, Франц Клайн и нориджский терьер Пабло

За свое короткое существование галерея "Аперто" переезжала дважды или трижды и, наконец, обосновалась на Хадсон-стрит, в здании, где раньше была фабрика по переработке арахиса. К этому времени Джанет Фельзер взяла на себя все расходы по содержанию помещения и была, в сущности, владелицей галереи, которая оставалась кооперативной только номинально, хотя некоторые художники причисляли себя к сообществу "Аперто" и даже случалось делали денежные взносы. Джанет Фельзер отличалась эклектичным вкусом, это и определяло выбор выставлявшихся в галерее художников. Больше всего она благоволила к интеллектуалам, чьи работы полны скрытых и явных смыслов ("Джексон Поллок меня нисколько не трогает, я остаюсь холодна как лед", — говорила она об идеологе абстрактного экспрессионизма.) Она усмотрела безусловное влияние Харта Крейна на мощные, напряженные композиции Ната Тейта и мгновенно увлеклась художником. "Этот

Харт Крейн

Уильям Бойд. Нат Тейт (1928—1960) — американский художник

Крейн должен брать с тебя проценты", — сказал Франц Клайн Нату на пике его популярности. "Харт умер, так что платить мне некому", — спокойно ответил Тейт. Клайн заспорил горячо, с пеной у рта, видимо решив защитить искусство. В конце концов ему объяснили, что Тейт сказал "Харт", а не "арт", так что искусство живо и здоро́во. (Свидетелем этой путаницы был Маунтстюарт, эпизод произошел в таверне "Кедр".)

Фрэнк О'Хара, ок. 1955 года

Джанет Фельзер, 1954 год

Фельзер впервые увидела работы Ната Тейта именно в компании Фрэнка О'Хары, который и сам был поэтом, а также поклонником Крейна, и это еще больше подстегнуло ее интерес к автору рисунков. О'Хара — гомосексуалист, щуплый человечек с широким боксерским носом — одна из ключевых фигур нью-йоркской богемы 50-х и 60-х годов. Он, да еще поэт Джон Эшбери, служили связующим звеном между миром литераторов и миром художников. О'Хара публиковал свои стихи, работал куратором в Музее современного искусства, любил поговорить, был душой любой компании — в общем, его преждевременная гибель в автокатастрофе в 1966 году лишила художественное сообщество одного из самых ярких своих представителей.

Энтузиазм О'Хары передался Фельзер. Она взяла у владельца галереи адрес и телефон Тейта, и они с О'Харой, возбужденные, счастливые своим открытием, покатили в Нью-Йорк.

Из дневника Логана Маунтстюарта.

10 июля [1952]... Там был Фрэнк, вдрызг пьяный и сильно загорелый; злословил, раздражал меня безмерно: полчаса держал меня в углу и разливался соловьем — пел о каком-то гении от сохи по имени Пат [sic], которого он раскопал на Лонг-Айленде. "Наконец-то художник с мозгами, сла-а-ава богу". Потом мы наконец поехали домой к Джанет...

В ту пору у Маунтстюарта с Джанет Фельзер был роман, продолжительный, мучительный, прошедший за долгие годы через фазы отчуждения и даже вражды, а потом вспыхивавший с новой лихорадочной силой. В дневниках Маунтстюарт уверенно пишет, что Джанет спала с Натом Тейтом в 1952 году как минимум трижды, причем не подряд — это были три отдельных эпизода. Однако подтвердить или опровергнуть эти факты некому. Во внешности смуглой, яркой, живой, всегда очень модно одетой Джанет проглядывало что-то славянское — может, из-за скуластости? Она повсюду появлялась с собачкой, непослушным, вечно гавкающим норидж-терьером по кличке Пабло. ("Пабло вечно нас ссорил, снова и снова, — признавался Маунтстюарт. — И в конце концов он победил".)

Выставка в галерее "Аперто" в 1952 году знаменует собой начало краткой встречи Тейта со славой. Рядом с его рисунками висели работы Барнетта Ньюмана, Ли Краснер, Тодда Хойбера и Адольфа Готлиба. В недолго продержавшемся журнальчике Клемента Гринберга, в сущности, рекламном буклете AtR (Маунтстюарт предрекал ему скорый провал: и название нелепое, и распространяется бесплатно), было написано так: "...в экспозицию входит и весьма обнадеживающая, безотчетно тревожащая душу графика Ната Тейта, которому все же следовало бы пореже наведываться в студию мистера де Кунинга". На это Джанет Фельзер не преминула указать Грин-

Харри Боуден "Виллем де Кунинг в своей студии", 1950 год. Университет искусств в Стэнфорде. Дар Луи Боудена и Чарльза Кэмпбелла

Уильям Бойд. Нат Тейт (1928—1960) — американский художник

Питер Баркасян

бергу, что Тейт работает в совершенном уединении, никак не подвержен влиянию других художников Летней школы Хоффмана и не вовлечен в круговорот беспорядочных связей, столь распространенных в творческих кругах Нью-Йорка в 1950-е годы. Более того, будучи номинально членом "Нью-Йоркской школы", а к концу жизни — представителем абстрактного экспрессионизма, — Тейт всегда стоял особняком, и его рисунки резко выделялись среди прочих. Он разом и походил на своих современников и резко от них отличался. Самое потрясающее, что к официальному открытию выставки все работы Тейта были уже распроданы. Позже Джанет Фельзер рассказала Маунтстюарту, что Питер Баркасян согласился на участие Ната в выставке только при условии, что у его приемного отца будет приоритет на покупку рисунков. Он и скупил их все, на корню.

Из дневника Логана Маунтстюарта.

5 ноября. Пороховой заговор в галерее Дж. Как ни досадно — имеет дикий успех. Фрэнк совершенно достал меня бурными восторгами: картинки его "открытия" продались в мгновение ока. С его

Слева направо: Джон Эшбери, Фрэнк О'Хара, Патси Саутгейт, Билл Берксон, Кеннет Кох со скульптурной композицией Ларри Ривера "Лампа", 1964 год

протеже Тейтом я познакомился. Молчаливый, высокий, красивый, волосы густые, похож на Ульриха (друг Маунтстюарта со времен его жизни в Швейцарии в 1944–1945 годах). Стоял тихонько в уголке, в сером костюме, потягивал виски. Джанет была на взводе, сказала, что покурила героин (как она только может?!), и мне предложила. Я ответил, что слишком стар для подобных забав. Уходя, я снова столкнулся с Тейтом, похвалил его работы и спросил, есть ли у него еще что-то на продажу. На это он — вот странное дело! — сказал, что о продаже картин надо говорить с его отцом. После моего ухода — мне доложил Ларри Риверс — Пабло обильно нагадил на пол, прямо посреди зала.

Фрэнк О'Хара и Франц Клайн в таверне "Кедр", март 1959 года

В 1954 году Джанет Фельзер оставила "Аперто" и перебралась на угол Мадисон-авеню и 78-й улицы, открыв там — с большой помпой — Галерею Джанет Фельзер. На первой выставке экспонировались Филип Гастон, Уильям Базиотес и Марта Хойбер (сестра Тодда). Нат Тейт также устремился на север Манхэттена вслед за Джанет. В том же 1954 году в ее галерее прошла его персональная выставка. На стене висела одна единственная картина: "Белое здание". Эта картина явилась началом новой серии, на этот раз не графической, а живописной: фасады домов с черными пятнами дверей и окон, почти скрытыми за пеленой размытой белой краски. "Дома-призраки", — заметил Маунтстюарт. Вполне преднамеренная монохромность была опять же личным предпочтением Ната Тейта, он

Франц Клайн, 1956 год

ничего не заимствовал ни у Клайна, ни у Мазервелла, ни у де Кунинга, хотя с первым их них Нат к тому времени подружился. Маунтстюарт определил, что на всех этих картинах художник изобразил Виндроуз, причем не с натуры, а с фотографий большого формата, 20 × 12. Если верить Джанет Фельзер, Нат написал по меньшей мере восемь, а то и десять картин за несколько лет. Баркасян купил все до единой и повесил в просторном вестибюле своего особняка. Смотрелись они в этом пространстве, по отзывам, великолепно. Ни одна работа не сохранилась.

Маунтстюарт был большим поклонником цикла "Белые здания". Его завораживало упорство, с которым стертые-перестертые, записанные-переписанные оконные проемы, арки, колонны, фризы и портики сопротивлялись забвению, которому их стремились предать слои белой, разведенной скипидаром масляной краски, снова и снова ложась поверх домов. На первый взгляд беспорядочная, избыточно лессированная гипсовая пустыня с размытыми серо-черными отметинами, а присмотришься, вглядишься — проступит "настоящее изображение настоящего дома в настоящем месте". Кроме того, Маунтстюарт считал, что эти полотна с домами-призраками — "глубокое свидетельство эпохи, хода времен и неравного боя, который предметы, созданные человеком, дают небытию прежде, чем в него кануть".

Середина 1950-х годов — период наиболее тесного сближения Маунтстюарта с Натом Тейтом. Он провел несколько уикендов в особняке Виндроуз, познакомился с Баркасянами. Именно он в 1957 году сфотографировал Питера Баркасяна на пляже Файер-Айленда в совершенно непляжном одеянии. Есть

Питер Баркасян на пляже Файер-Айленда, 1957 год
© Собственность Логана Маунтстюарта, 1958 г.

и иной, материальный, критерий возникшей близости: Логану Маунтстюарту удалось приобрести три рисунка из серии "Мост". Баркасян наконец осознал, что популярность Ната растет и монополизировать и держать под спудом его работы он не вправе. Вскоре Джанет Фельзер получила разрешение на продажу кое-какой графики и эскизов "Белых зданий", которые Тейт делал гуашью. Он становился все известнее, и спрос на его произведения постоянно превышал предложение, поскольку Тейт никогда не был особенно плодовит и работал, не думая о хлебе насущном: Баркасян давал ему щедрое содержание да еще скупал у Джанет Фельзер картины сына по рыночной цене. Она сама признавалась Маунстюарту, что жаловаться на эти договоренности ей не приходится: Тейт приносил ей несравнимо большие комиссионные, чем все остальные художники, выставлявшиеся в галерее. Тем не менее она постоянно старалась подвигнуть его к чему-то большему, например — к персональной выставке. Однако уговорить его было непросто, ведь он был вполне счастлив тем, что его работы висят в Галерее Джанет Фельзер рядом с произведениями других художников.

Возможно, это был самый безмятежный период его жизни: принятый в круг сотоварищей, обласканный славой, он наконец вырвался из Виндроуза и жил самостоятельно, на Манхэттене, проводя свободное время в живительном общении с друзьями-художниками, которые — по большей части — также вкушали плоды успеха и на глазах становились знамениты даже за пределами страны. Внешне Тейт от них все-таки отличался: высокий, хорошо сложенный, ухоженный, он терпеть не мог джинсы и комбинезоны из грубой ткани, в которых ходили художники Нью-Йоркской школы. Летом он загорал дочерна, вспоминает Маунтстюарт, а одежду всегда выбирал придирчиво, любил сочетать темно-синие костюмы с кремовыми хлопчатобумажными рубашками, питал особое пристрастие к светлым, естественных оттенков галстукам — слоновой кости, серебристо-серым, бледно-желто-палевым. Он был хорош собой и знал об этом, но нарциссизмом не отличался и никогда не паразитировал на своей внешности. "Иногда ему даже становится не по себе от восхищенных взглядов, которыми его провожают не только женщины, но и мужчины, — пишет Джанет Фельзер. — Он ежится, словно недоумевает: почему они на меня пялятся? что я опять сделал не так?"

К середине 1950-х годов эра абстрактного экспрессионизма и так называемой "живописи действия" вошла в пору своего величайшего расцвета. Предводителями этой группы были Джексон Поллок и Виллем де Кунинг, а на пятки им наступали Дэвид Смит, Франц Клайн и Роберт Мазервелл. У художников

Уильям Бойд. Нат Тейт (1928—1960) — американский художник

Завсегдатаи таверны "Кедр". 24 Юниверсити-плейс, 1959 год

Нью-Йоркской школы появился достаток, выпивка лилась рекой, слава подстегивала их ко все новым свершениям. Люди искусства, которые так нуждаются во внимании прессы, любят сочинять о себе нелепые мифы, многие стараются вести себя в соответствии с наработанными стереотипами: художник — непрактичный мечтатель-пьяница; художник — крутой грубиян-мачо; художник — капризный страдалец-гений. Художники, обделенные талантом, тоже вскипали, как пена, — все жаждали испытать свою минуту славы. Любое общение — выпить-поговорить-переспать — начиналось в таверне "Кедр" в Гринвич-Виллидж, на углу Юниверсити-плейс и Восьмой улицы.

По словам Элейн де Кунинг, "на рубеже сороковых и пятидесятых все только и делали, что надирались, мир искусства кутил без перерыва". Таверна "Кедр" уже тогда была довольно обшарпанным заведением и, что удивительно, пребывает в этом состоянии до сих пор, сохранившись как своего рода символ эпохи, такой же, как для левобережных французских экзистенциалистов "Кафе де Флёр". У барной стойки до сих пор витают

Фрэнк О'Хара в Музее современного искусства с Роем Лихтенштейном (слева) и Генри Гельдзалером (справа)

образы знаменитых художников — тут они пили, болтали, спорили об искусстве и распускали хвосты, потому что вокруг роились толпы любопытствующих поклонников и поклонниц. Наэлектризованная атмосфера, восхитительные, волнующие времена, а для Ната Тейта еще и первые шаги в настоящую независимость, в самостоятельную жизнь. Все художники, которых он знал, да буквально все вокруг, пьянствовали напропалую, и Нат — куда же без него? — тоже стал пить. Как раз в те дни с ним познакомился Гор Видал. Тейт запечатлелся в его памяти как величавый благообразный пьяница, не способный изречь ничего интересного. В отличие от большинства американских художников Тейт не умел и не любил общаться посредством слов. "Он был потрясающим любовником, — сообщила мне Пегги Гугенхайм много лет спустя. — Почти как Сэм Беккет. Только у Сэма была плохая кожа. Я любила Сэма целых полгода. Мой рекорд. А Ната... ну, месяца полтора, самое большее..."[1]

Для Ната Тейта ближайшим другом и наставником долгое время оставался Фрэнк О'Хара. Были ли они любовниками? Трудно сказать, поскольку с 1955 года О'Хара жил с Джо Лесьюром, но профессиональный аспект его взаимоотношений с Тейтом вышел на первый план в 1957 году: О'Хара, будучи куратором Четвертого биенале в Сан-Пауло, отобрал для экспозиции две картины из цикла "Белые здания". Сохранилось не вошедшее в сборники стихотворение О'Хары, которое было написано как раз в этот период. Оно удивительным образом передает атмосферу тех бурных лет, когда вся богема обращалась за вдохновением к непогрешимым авторитетам — художникам Нью-Йоркской школы.

Представим-ка, друзья, что нет средь нас великих.
Да и зовут нас всех совсем иначе.
К примеру, Жильбер Клайн, Сирил О'Хара,
Джонатан Поллок, Дженни Краснер,
Тим Риверс, Филип Тейт...
Ну как? Задумались?
Поэтому цените! Мы здесь! Сейчас! В Нью-Йорке!
Эй, потомки! Мы — это МЫ!
Запоминайте наши имена!

Маунтстюарт считал, что О'Хара и Тейт были любовниками, пусть даже совсем недолго, о чем он не преминул напи-

1. Из письма автору (1997).

Логан Маунтстюарт, 1959 год

сать в дневнике. Основывался он, надо признаться, на весьма косвенных признаках. В 1958 году он посетил студию Ната на 22-й улице четыре раза и трижды наткнулся там на О'Хару. Совпадение? Скорый на выводы Маунтстюарт решил, что нет. Кроме того, он всегда недолюбливал О'Хару, не доверял ему из-за болтливости и завидовал его популярности.

Однако в начале 1959 года в отношениях Тейта и О'Хары наступило заметное охлаждение, вызванное тем, что Баркасян отказался отправить на выставку "Documenta II" в западногерманский город Кассель работы Ната из своей коллекции. О'Хара, курировавший эту выставку сильно обиделся, стал видеться с Натом реже, а Маунтстюарт, соответственно, чаще. Он записал в дневнике, что художник по-прежнему много пьет. Сам Маунтстюарт отнюдь не был трезвенником, так что эта запись, скорее всего, означает, что Нат действительно поглощал непомерно много алкоголя. Не исключено, что Тейт видел в британском писателе лишь подходящего собутыльника. Так или иначе, тогда Маунтстюарт и купил (за $2000 и $2750) два полотна из "Третьего триптиха", который Тейт создал в эту пору.

Из дневника Логана Маунтстюарта.

23 апреля. Около шести вечера зашел к Нату забрать "Натюрморт № 5". Он был уже совершенно пьян и все время повторял, что Джанет ни в коем случае не должна узнать, что он продал эту вещь. Я заверил, что буду молчать. Мы прошли в студию, он писал примерно час, а я наблюдал. Он то и дело прикладывался к бутылке "Джек Дэниэлс" — тянул прямо из горлышка. Он сейчас доделывает триптих: третья панель стоит, загрунтованная, на подрамнике. Мы послушали музыку (кажется, Скрябина) и поболтали о грядущем путешествии Ната во Францию и Италию — куда сходить, с кем познакомиться. Казалось, Нат дожидается какой-то определенной стадии опьянения, некоего сигнала. И вдруг, как по команде, он откинул чехлы с двух других, завершенных, частей триптиха. На первой была вызывающе обнаженная одалиска с кожей скорее желтоватого, нежели телесного оттенка, а на втором холсте — она же, но более стилизованная, грубая, броская, весьма де-кунинговская. Стоя рядом с бутылкой в руке, Нат разглядывал картины, а потом, схватив широкую кисть, буквально накинулся на центральное полотно и ис-

Нат Тейт. Портрет К., 1958. 91.44 × 121.92 см. Институт Зандера-Линде в Филадельфии

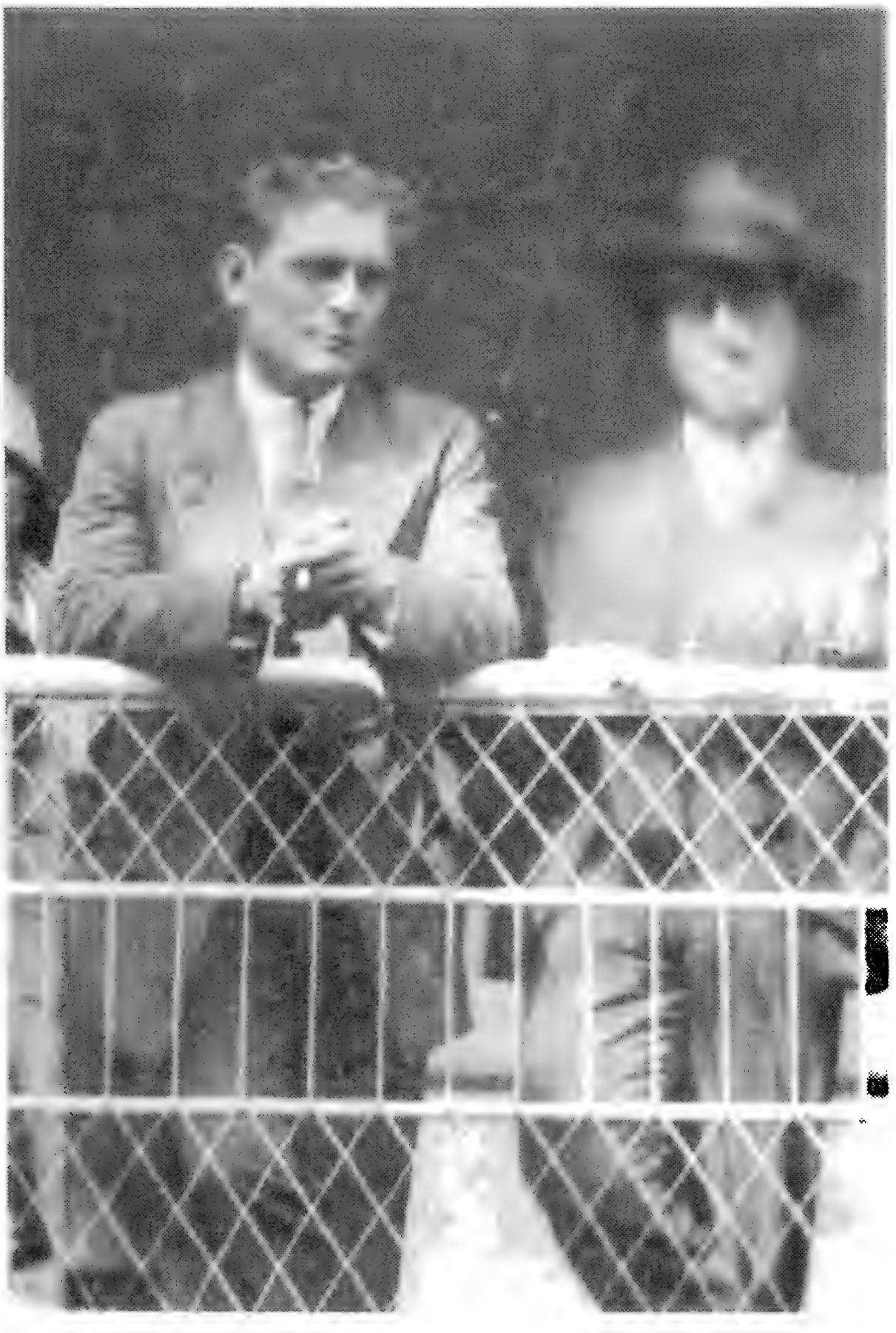
полосовал его ядрено-желтым кадмием. В эти минуты у него был вид совершенного безумца. Через час я, прихватив купленный натюрморт, отправился восвояси, а Нат так и не оторвался от холста: то стирал все густо наложенные слои краски, то вновь принимался полосовать холст — на этот раз черным и зеленым.

"Третий триптих" получился в итоге совершенной абстракцией, написанной в каком-то пьяном угаре, хотя подразумевалось, что это вариант первых двух триптихов, на которых опознавались какие-то детали реальности, отсюда и названия частей: "Закат в гавани Сэг", "Натюрморт с бейсбольной перчаткой", "Желтая обнаженная", "Портрет К." (возможно, Кеннета Коха). Доведя "Третий триптих" до кондиции, которая его удовлетворила, Тейт уничтожил первые два, то есть первоисточники, прервав таким образом любые логические связи навсегда. Новые тенденции в живописи приемного сына не пришлись по душе Питеру Баркасяну, возможно он даже знал о derèglement de sens[1], которое способствовало созданию этих картин. Именно поэтому Джанет Фельцер получила право продавать работы Ната без оглядки на его отца. Пять-шесть вариантов "Третьего триптиха" тут же разошлись по частным коллекциям, а по крайней мере один был приобретен доступной для публики Галереей искусства XX века (Институт Зандера-Линде, Филадельфия).

1. Расстройство чувств (*франц.*).

Картины Тейта расходились, известность росла — об этом можно судить и по такой детали: в его жизнь внезапно вторгся известный арт-дилер Дидье ван Таллер, фигура в мире искусства весьма неоднозначная. Он утверждал, что имеет галерею в Брюсселе, но обретался, в основном, на Манхэттене и действовал, как настоящий хищник, беспрестанно терроризируя нью-йоркскую богему и стравливая художников друг с другом на протяжении полутора десятилетий — в 50-х и в начале 60-х. Для начала он попытался отбить Франца Клайна у его постоянного агента — Сидни Джаниса. Когда ему это не удалось, он обратил свое внимание на других представителей Нью-Йоркской школы, причем главной целью избрал Ната Тейта, а наряду с ним — Роберта Мазервелла и скульптора Луизу Невельсон.

Нат, абсолютно преданный Джанет Фельзер, категорически отказался встречаться с ван Таллером, а вот Питеру Баркасяну, как это ни забавно, европеец понравился, и их стали часто видеть вместе на разного рода сборищах. По свидетельству Маунтстюарта, Ната тревожил этот альянс: он был уверен, что Баркасян задумал продать ван Таллеру сразу много его картин. Сам Маунтстюарт полагал, что это связано с финансовыми трудностями семьи, но это маловероятно, так как никаких подтверждений этому нет.



Франц Клайн и Дидье ван Таллер, 1955 год

Возможно, из-за растущей алкогольной зависимости или подступающего душевного расстройства вторжение ван Таллера в его жизнь выбило

Слева направо: Питер Баркасян, Ирина Баркасян, Дидье ван Таллер, неизвестная. Нью-Йорк, 1958 год

Тейта из колеи — основательно и непоправимо. Об этом пишут и Фельзер, и Маунтстюарт. Похоже, с появления ван Таллера начался постепенный закат Ната Тейта. Однако никаких решений принято не было и продажа картин не состоялась. Дидье ван Таллер исчез с горизонта, а осенью 1959 года Питер Баркасян и Нат Тейт в самом что ни на есть хорошем расположении духа отправились туда, куда давно собирались, — в Европу.

Джанет Фельзер пишет, что путешественники провели в Лондоне около двух недель, а затем направились во Францию, в гости к знаменитому коллекционеру Дугласу Куперу, в его замок Шато де Кастилль близ Авиньона, где им случилось — воистину памятное воскресное утро — завтракать с Пикассо. Джон Ричардсон, который познакомился с Натом в те дни, вспоминает: "У Тейта несомненно проблемы с алкоголем, между ним и Баркасяном висит ощутимое напряжение, но в целом он обаятелен и скромен. С Пикассо он говорить робел — разве что "здрасте-до свиданья". А вот Баркасян, как мне помнится, отобщался с Пикассо за двоих"[1].

1. Письмо к автору, 1997 год.

Пабло Пикассо сказал Хелен Пармелин: "Ты живешь как поэт, а я как каторжник"

Купер как раз собрался в Париж, а по дороге завез Тейта и Баркасяна к Жоржу Браку, в нормандский городок Варенжвиль.

Жоржу Браку было в ту пору семьдесят восемь лет, и — наряду с Пикассо и Матиссом — он считался одним из трех столпов искусства XX века. Как раз недавно он, спокойный, скромный человек и радушный хозяин, завершил непревзойденную серию студийных интерьеров — эти шедевры он создавал на протяжении двух десятилетий.

Жорж Брак за столом на террасе своего дома в Варенжвиле

По свидетельству Джанет Фельзер, в обществе Брака Нат робел уже не так сильно, как с Пикассо, и с удовольствием согласился, когда мэтр предложил показать ему студию. Брак как раз переделы-

вал начатую одиннадцатью годами ранее картину "Терраса" — и это само по себе повергло Тейта в величайшее изумление. Работать над картиной столько лет? Непостижимо! Еще его очень тронули и увлекли небольшие, удлиненного формата пейзажи: поля, луга, море. По всей видимости, он отважился сказать, что они напоминают позднего Ван Гога. Мягко поправив произношение Тейта ("Ван Гох? Нет, друг мой, никогда!"), Брак заявил, что считает "Ван Гога великим певцом ночи". Это замечание неожиданно запало в душу Тейта, завладело им, точно дурное пророчество, — он цитировал Брака и Джанет Фельзер, и Маунтстюарту. Сохранилась фотография fête champètre: в пикнике принимали участие Брак, его близкие, а также Нат с Баркасяном, который, очевидно, сам и снимал, поскольку в кадр не попал. Жорж Брак сидит в центре, за столом, на лице его пятна пробившегося сквозь листву осеннего света, вокруг суетятся женщины — расставляют еду, рассаживают гостей. Нат стоит рядом с мэтром, слева, с тарелкой в руке, словно он официант и будет сейчас обслуживать Брака. Но взгляд его устремлен куда-то вовне, за пределы видимой зрителю картинки, или, наоборот, вовнутрь, в свои все более и более мрачные мысли. То, что с ним происходит, уже необратимо.

Пикник в Варенжвиле. Сентябрь 1959 года. Жорж Брак (сидит в центре). Нат Тейт (стоит слева от Брака). Мадам Брак (стоит, показывает рукой)

Вскоре после визита в Варенжвиль путешествие по Франции в одночасье завершилось, посещение Италии отменилось вовсе, и Тейт с Баркасяном незамедлительно вернулись в Нью-Йорк.

Из дневника Логана Маунтстюарта.

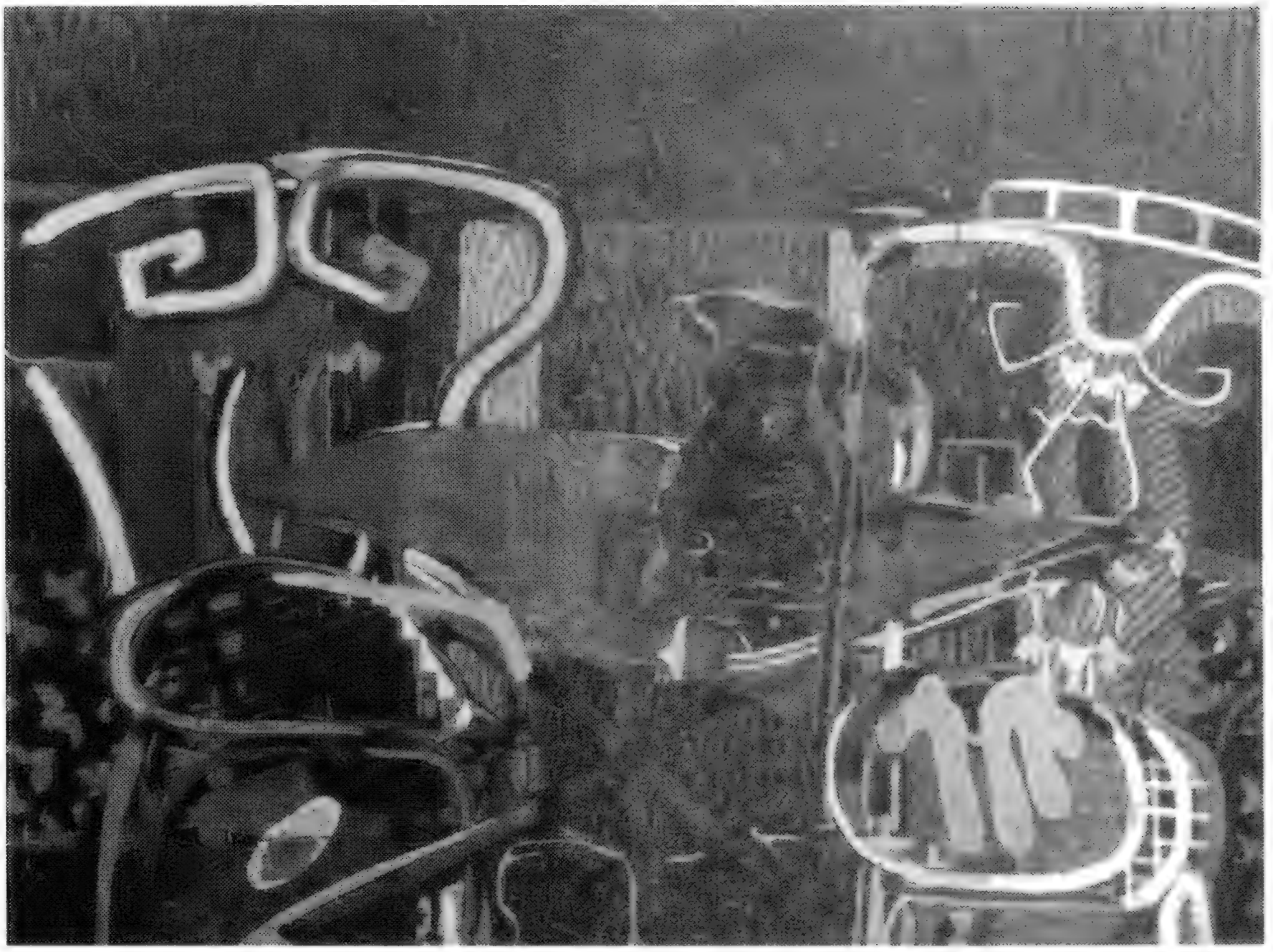
4 декабря. Вчера вечером зашел Нат Тейт, без предупреждения. Совершенно трезвый, спокойный, собранный. Предложил выкупить у меня две свои картины за шесть тысяч — я отказался. Он сказал, что хочет их переделать — видимо вдохновился визитом в студию Жоржа Брака. Я согласился отдать ему их на время, с некоторой, честно говоря, неохотой. Потом он предложил полторы тысячи за три имевшихся у меня рисунка из цикла "Мост" — я сказал, что не продам, но готов обменять их еще на одну картину. Тут он не на шутку разозлился и пылко заговорил о том, что, мол, истинных художников, для которых искусство превыше всего, в Нью-Йорке днем с огнем не сыщешь. Тогда я налил ему чего покрепче и снял со стены две обещанные картины — уж очень мне хотелось, чтобы он побыстрее убрался. Позже позвонила Джанет: оказалось, что и ей досталось: он и от нее потребовал все картины назад для переделки. Она отдала ему все, что на тот момент имелось в галерее. Решила, что это "красивая" идея.

Джанет Фельзер. 1975 год

Ни Маунтстюарт, ни Фельзер больше Тейта не видели и картин своих, естественно, тоже.

Достоверно восстановить последние дни Ната Тейта весьма проблематично, но Джанет Фельзер не пожалела сил и времени — она искала хоть какие-то объяснения последующих событий. Результаты своих изысканий она изложила Маунтстюарту, а он, с присущей ему дотошностью, все записал в дневник.

Весь декабрь 1959 года Тейт обходил



Жорж Брак "Терраса". 1948–1961. Холст, масло. Частная коллекция

всех мыслимых и немыслимых коллекционеров: либо пытался выкупить у владельцев свои картины, либо просил вернуть их на время — для переделки. Нет никаких сомнений, что он действительно собирался их переделать, и напрасно Маунтстюарт пишет, что "сотворенное Тейтом сродни воровству". Обвинение несправедливо. Нат Тейт увидел, как работает Брак, стал свидетелем его неустанного, упорного стремления к совершенству, и — это легко представить — вдохновился его примером. Так или иначе, он отгородился от мира в Виндрозе, в своей старой студии, и трудился на протяжении всех рождественских каникул и позже, в первые дни января 1960 года. В это время его видели только Питер и Ирина Баркасян и прислуга.

Однако что-то пошло наперекосяк — не то работа не заладилась, не то сказались годы пьянства (да-да, именно пьянства, наркотиками Тейт никогда не злоупотреблял). А может, просто произошел давно назревавший нервный срыв. Восьмого января, пока Питер и Ирина отдыхали во Флориде, Нат собрал всю свою графику и картины — из студии, со стен особняка, из хранилища в подвале дома, — вынес на улицу и с помощью дворника и его двенадцатилетнего сына сжег дотла.

Десятого января он приехал на Манхэттен и устроил такую же тотальную чистку в студии на 22-й улице. В огне погиб-

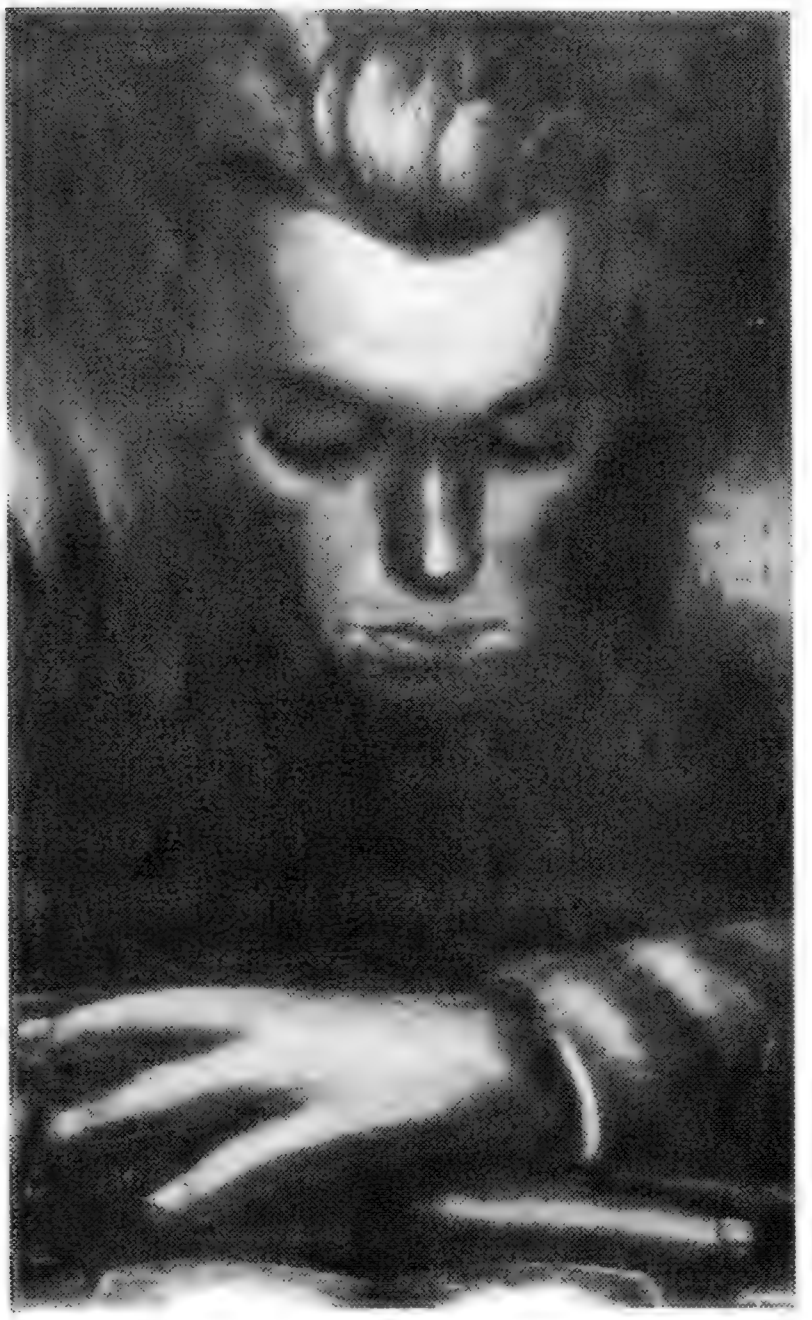
ли и те работы, которые он забрал из Галереи Джанет Фельзер и у Маунтстюарта. После чего Тейт принялся за новую картину, назвав ее “Оризаба/Возвращение”. Ему казалось, что он начал с чистого листа.

Тодд Хойбер. 1957 год

Двенадцатого января он позвонил Джанет, но она как раз вышла пообедать — и будет жалеть об этом всю жизнь. Потом Нат поехал в Музей современного искусства к Фрэнку О’Харе, выпил там кофе с ним и с Тоддом Хойбером, который как раз зашел поболтать. Тодд недавно вернулся из путешествия по Скандинавии. Позже он вспоминал, что Тейт говорил, будто снова собирается во Францию, к Браку, но особой уверенности в его голосе не было. О’Хара утверждает, что Тейт провел в музее всего минут двадцать, был вполне собран, хотя немного задумчив, но ничто в его поведении не вызывало тревоги.

Фрэнк О’Хара выходит из Музея современного искусства. Январь 1960 года

Тем не менее во второй половине дня Нат Тейт купил билет на паром до Статен-Айленда. Люди, которым случилось плыть тем же рейсом, вспоминают: ближе к пяти часам некий молодой человек снял твидовый плащ, шляпу и шарф и прошел на корму. Паром в это время на всех парах двигался к побережью Нью-Джерси, к Юнион-Бич (где Тейт когда-то появился на свет) и находился на полпути между статуей Свободы и Военно-морским терминалом в Байонне. Молодой человек перелез через ограждение и, не обращая внимания на крики пассажиров, раскинул руки и — прыгнул.



Давид Альфаро Сикейрос. Портрет Харта Крейна. Из коллекции Харта Крейна. Библиотека редких книг и рукописей, Колумбийский университет, Нью-Йорк

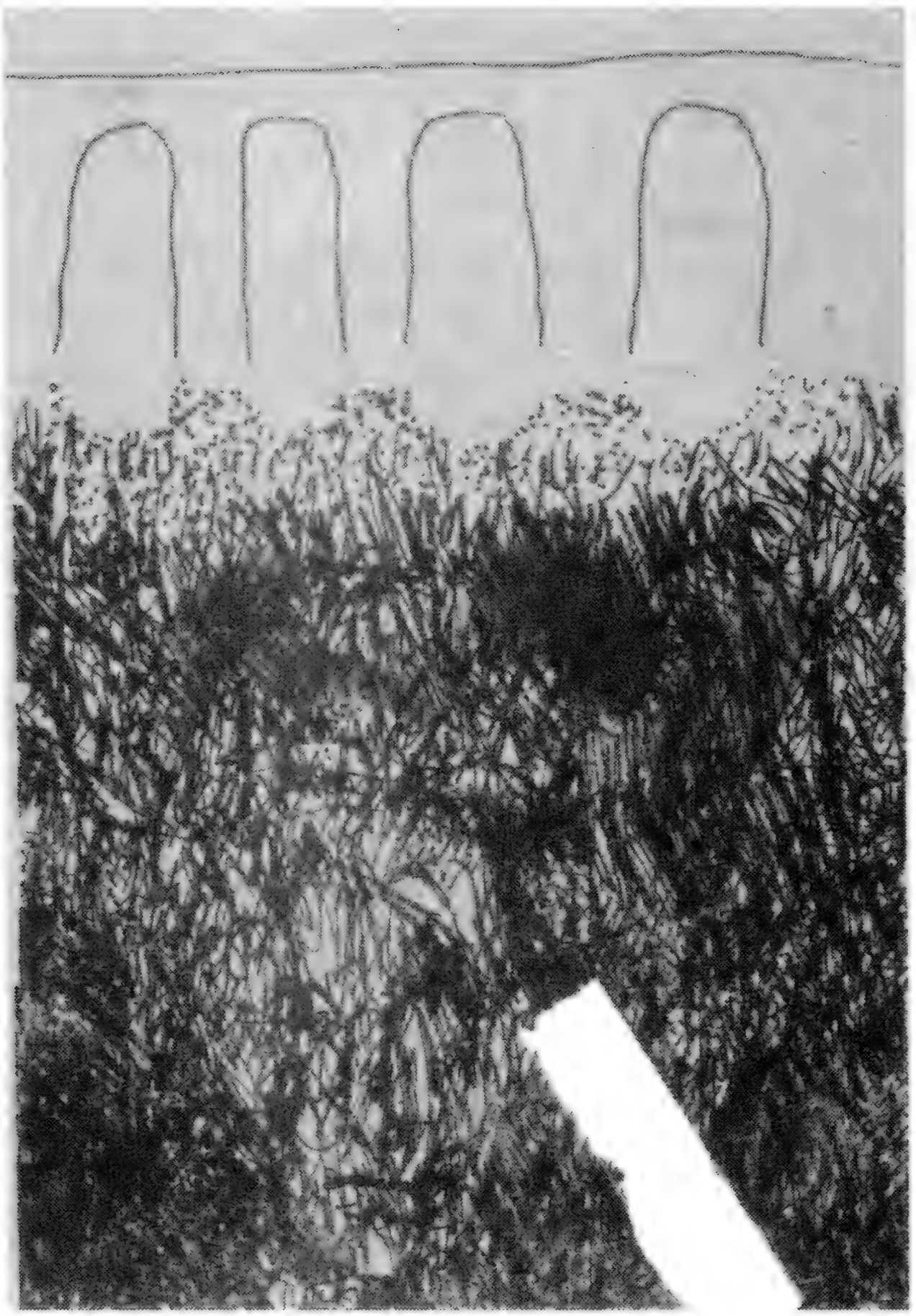
Тело Ната Тейта не нашли. Но все свидетельства указывали на то, что покончил жизнь самоубийством именно он: показания пассажиров, показания таксиста, который вез его от Музея современного искусства до пристани... Все сходилось. С этой ужасной правдой оставалось только смириться. Пятнадцатого января, приехав в студию на 22-ю улицу, Логан Маунтстюарт и Джанет Фельзер застали там Питера Баркасяна. Он руководил упаковкой вещей Ната.

Из дневника Логана Маунстюарта.

...было прибрано, выметено — ни соринки. В кухне — перемытые и составленные стопками стаканы и рюмки, по углам — пустые корзинки для мусора. В самой студии мы увидели лишь одно большое полотно у стены, очевидно недавно начатое: перекрестье синих, фиолетовых, черных штрихов и пятен с рваными краями. На обороте Нат от руки написал название "Оризаба/Возвращение на Юнион-Бич". Ни Джанет, ни Баркасян не усмотрели в нем ничего зловещего. Пришлось сообщить им, что "Оризаба" — название корабля, на котором Харт Крейн возвращался домой из Мексики в 1932 году. Но не вернулся. "Что с ним случилось? Он погиб? Как?" — встрепенулся Баркасян. Джанет пожала плечами. Отвечать опять пришлось мне: "Он утонул. Прыгнул за борт". Потрясенный

Баркасян разрыдался. Таинственная, едва начатая его сыном картина оказалась единственной посмертной запиской. Бедняга Нат не справился с жизнью художника, но завершил ее как минимум символически — такой конец забвению не подлежит.

Почему Нат Тейт покончил с собой? Что в тот январский день заставило его броситься в ледяные воды на слиянии Гудзона с Ист-Ривер? Версий много — и простых, и запутанных. Изначально Маунтстюарт решил, что у художника началась депрессия, возможно подпитанная алкоголем: "просто сорвался с катушек" и решил себя убить. Джанет Фельзер полагала, что дело более глубинной природы, что Ната снедало беспокойство, так как за его спиной все-таки произошла какая-то сделка между Баркасяном и ван Таллером — приемный отец это начисто отрицал, но, возможно, Нат случайно наткнулся на доказательства. Во всяком случае, других причин для уничтожения собственных произведений у Тейта, по мнению Джанет, не было. Было сильнейшее желание отомстить



Мост без номера. Рисунок. 1959 год. Частная коллекция

Баркасяну — пусть даже из могилы — за предательство, которому нет прощения.

Тридцать семь лет спустя я стоял в Галерее Элис Сингер, смотрел на "Мост № 122" — один из десятка или, от силы, полутора десятков сохранившихся работ Ната Тейта (может, как раз его и не отдал автору Логан Маунтстюарт?) — и размышлял о тайне безвременного ухода Ната Тейта. Не исключено, что причина не одна, что все сошлось воедино, да и все ли нам известно? Нат, безусловно, был даровит, но, возможно, чувствовал, что его дар не так уж велик. Появление ван Таллера он невольно увязывал со своим будущим, и это будущее ему не понравилось. Тейт принадлежал к числу тех редких художников, которые не жаждут превратить свои произведения в предмет купли-продажи, не хотят отдавать их на волю рынка и рыночных торговцев. Он заглянул в будущее и понял, что ему оно не по нутру.

Сам я полагаю, что решающую роль сыграла встреча с Браком. Тейт увидел великие полотна, которые мэтр написал в конце жизни, и это вышибло у него из-под ног последние подпорки, разрушило его личность. Ведь он был человеком хоть

Ларри Риверс произносит речь на похоронах Фрэнка О'Хары. 28 июля 1966 года. На похоронах присутствовало около 200 человек, среди них – Логан Маунтстюарт, который записал в дневнике: "Жгучее солнце, удушающая жара. Причудливая толпа – сотни людей в темных очках. Неожиданно проникновенная речь Ларри. Ощущение, что наша эра окончена, точка. Нат Тейт умер в 32 года, Фрэнк О'Хара в 40. Наверно они станут нашими идолами - это единственный несомненный плюс ранней смерти"

и обаятельным, но чрезвычайно хрупким и ранимым. Знакомство с воистину великим художником в зените славы наверняка произвело — да и должно было произвести — гнетущее впечатление на талант куда менее масштабный и к тому же еще не установившийся. В случае с Тейтом все усугубилось еще тем, что возле Брака он ощущал не священный трепет, не благоговение, не вполне естественное чувство собственной неадекватности, а стыд. А жить, стыдясь себя самого, он не смог.

Впоследствии Логан Маунтстюарт смягчил свой жестокий диагноз: поступки Ната Тейта перед самоубийством вовсе не были непоследовательны, слишком многое говорило за то, что его смерть — не результат помрачения рассудка. Маунтстюарт вспомнил, как хитро выманивал Нат у владельцев свои картины, как тщательно и методично их уничтожал (Джанет с горечью констатировала, что 99 % его наследия погибло в огне), как продуманно, под нужным углом, поставил в студии незаконченную картину "Оризаба" — закодированное послание о смерти Харта Крейна, как выбрал способ и место гибели... "Он тот, чье имя начертано на воде[1], — написал Маунтстюарт спустя год после смерти Тейта, и я думаю, он прав. — В сущности, он утонул не только в прямом, но и в переносном смысле. Именно это происходило с ним в конце жизни, он тонул, потому и взошел на борт парома, потому и направился к берегу Нью-Джерси — туда, где все началось, где он, возможно, был зачат. Его самоубийство преисполнено печальных символов: искусство, благословенное спасение, отчаяние и, наконец, сама смерть, добровольная, принятая через воду, горький прощальный жест — он словно протянул руку утонувшему отцу, которого никогда не знал".

От переводчика

Представьте, я тоже попалась на удочку! Да-да, пока я переводила этот текст, я совершенно поверила в существование Ната Тейта — не шибко талантливого, обремененного множеством комплексов нью-йоркского художника, который сжег почти все свои работы и покончил с собой, но остался с нами — выразителем, чуть ли не символом послевоенной эпохи. Ну что в конце концов взять с переводчика? Мы обязаны "вживаться в об-

1. Эти слова выбиты на надгробье Джона Китса на протестантском кладбище в Риме. (*Прим. перев.*)

раз", все наши герои для нас друзья и родственники. Однако наживку, которую насадил на крючок Уильям Бойд, заглотила не только я.

Бойд явил миру Ната Тейта в 1998 году, спустя 38 лет после его трагической гибели, снабдив его биографией, списком галерей, где он выставлялся, вписав его в мир совершенно реальных, поныне живущих людей — разве что на фотографиях он вечно стоит спиной или боком. И соединил в его имени названия двух крупнейших художественных коллекций Лондона: Национальной галереи (NATional) и Галереи Тейт (TATE).

О том, что Нат Тейт — блестящий блеф, знали всего несколько человек. Дэвид Боуи, Гор Видал и Джон Ричардсон (биограф Пабло Пикассо) подыграли своему приятелю Бойду, уверив публику, что были когда-то знакомы с Тейтом. "Их не пришлось долго уговаривать, — со смехом вспоминал Бойд. — Более того, они сделали то, о чем я даже не рискнул бы попросить. Боуи не только издал книгу, но и написал текст для задней страницы обложки: Тейт его любимейший художник, и он счастлив быть обладателем одного из его уцелевших произведений. Гор Видал разрешил "процитировать" себя в книге, Ричардсон "вспомнил" визит Тейта к Пикассо..." Все эти детали, да еще из уст таких известных людей, сделали свое дело, публика заволновалась. Где же мы были раньше, почему не знали о Нате Тейте? А-а-а, кажется, я когда-то слышал это имя!.. Особенно пыжились искусствоведы и критики — кому же охота прослыть недостаточно сведущим в своей профессии?

Розыгрыш раскрылся довольно быстро и столь же быстро принес славу его автору, Уильяму Бойду. Писатель он был вполне известный, написал к тому времени десять романов, получил несколько литературных премий, но только "документальная" повесть о Тейте, опубликованная, когда Бойду было уже под пятьдесят, изменила его жизнь коренным образом. За последующие четырнадцать лет вышли три фильма о биографии Ната Тейта и о самом Бойде, которого подобный успех даже обескуражил. В какой-то момент, отвечая на вопросы сотен людей со сцены в одной из крупнейших галерей Берлина, перед экраном с огромной фотографией Ната Тейта, — той самой, которую он когда-то нашел в сундуке у старьевщика и выдал за единственный сохранившийся фотопортрет художника, — Бойд, по его собственным словам, "почувствовал, что ситуация выходит из-под контроля, что выдуманный им персонаж зажил собственной жизнью, и решил положить этому конец". Он "нашел" еще один якобы сохранившийся рисунок Тейта из цикла "Мост" и выставил его на продажу. Сейчас он уже никого не обманывал: и устроители аукциона, и потенциальные покупатели прекрасно знали, что автор этой работы — сам Бойд... Но смог ли писатель, как и планировал, "приручить своего безобидного Франкенштейна"?

15 ноября 2011 года на аукционе Сотбис в Лондоне рисунок ушел к анонимному покупателю за 7250 фунтов. Всю сумму Бойд пожертвовал благотворительному фонду, который поддерживает нищих художников: "Я уверен, что Нат одобрил бы это решение".

Эрик Хэбборн

Эрик Хэбборн. Автопортрет

Автобиография фальсификатора

Фрагменты книги

Перевод с английского Михаила Загота

Пролог

Жил когда-то на свете бедный художник по имени Винсент Ван Бланк. Он был так беден, что жил на чердаке. Он почти ничего не ел, а когда на улице было холодно, ему, чтобы согреться, приходилось жечь свои непроданные картины.

Винсент был гений, но этот факт оставался незамеченным, и искусствоведы, дилеры и коллекционеры были единодушны в полном неприятии его самого и его шедевров. И вот однажды Винсент решил отомстить всем этим невеждам, которые правили бал в мире искусства, и написал еще один шедевр, но на сей раз в стиле признанного мастера, а именно Леонардо да Винчи. Сжигать картину Винсент не стал, а слегка

© Mainstream Publishing Co (Edinburgh) Ltd., 2012
© Михаил Загот. Перевод, 2013

ее подсушил, на ней появились трещинки — и в эти трещинки он втер пыль столетий.

После этого Винсент якобы обнаружил своего Леонардо во флигеле одной титулованной дамы, которой пообещал определенный процент от возможного дохода.

Оценить находку пригласили эксперта, и тот, ко всеобщему восторгу, заявил: это подлинный Леонардо, самого высокого качества, и рынок наверняка оценит эту картину очень дорого.

Наступил день торгов, и шедевр Винсента потянул на достойную цифру — миллион фунтов. Картину приобрела крупная государственная галерея, и толпы обожателей живописи наслаждались шедевром целых десять лет, не в силах устоять перед магией дорогостоящего полотна.

Увы, в своем практически совершенном Леонардо бедный Винсент (прошу прощения, богатый Винсент, потому что его чердак уже успели переоборудовать и назвать пентхаусом) допустил одну дурацкую оплошность. На втором плане он по случайности изобразил телефон, и этот анахронизм был обнаружен остроглазым журналистом, который проверил факты и выяснил: телефон был едва ли не единственным устройством, которое Леонардо как раз и не изобрел. Журналист исполнился решимости разоблачить Винсента и сорвать с него маску (я забыл сказать читателям, что Винсент всегда носил маску, поэтому узнать его не составляло труда). Журналист припер его к стенке неопровержимыми уликами — и Винсент во всем признался. “Да, этого Леонардо нарисовал я, чтобы отомстить невеждам-искусствоведам, которые не хотели видеть во мне гения”.

Эта история попала во все газеты, Винсента нарекли королем фальсификаторов. Одна нахальная воскресная газета намекнула, что он не король, а королева, но, в общем, все сошлись во мнении: так одурачить экспертов мог только подлинный гений. Впрочем, вскоре общественное мнение изменилось на противоположное, и все заклеймили Винсента как бесталанного поденщика, который безуспешно марает холст, просто чтобы не умереть с голоду, и как его мазня а-ля Леонардо оставалась неразоблаченной так долго, понять совершенно невозможно.

Многие стали намекать: вообще-то они всегда знали, что картина была жалкой подделкой, но держали это знание при себе — опасались, что их обвинят в снобизме. А наш Винсент пристрастился к спиртному и наконец-то стал получать удовольствие от жизни.

Глава XI
Снимая маску

Искусствоведы — люди не такие уж ненужные. Не будь их, кто после нашей смерти объяснит, что наши плохие картины — это подделки?

Макс Либерманн

Обходительные и благоразумные, с лицами, напоминавшими серебряные чайнички, лучшие арт-дилеры и аукционисты в районе лондонской Бонд-стрит давно выработали иммунитет к скандалам в мире искусств. Их девиз — уклончивость и осмотрительность, в соединении с устоявшейся практикой (среди членов Британской ассоциации дилеров-антикваров) возмещать стоимость любой подделки. И когда две недели назад в Лондоне впервые за многие годы разразился крупнейший в мире живописи скандал, связанный с подделкой произведений искусства, он вверг арт-дилеров и аукционистов в крайнее замешательство.

Так начиналась статья, опубликованная в лондонской газете "Таймс" 13 сентября 1976 года. Скандал не имел никакого отношения ко мне, но его можно считать прелюдией к моему собственному рассказу, который приведет в еще большее смущение людей "с лицами, напоминающими серебряные чайнички", поэтому я позволю себе процитировать эту статью еще несколько раз.

На пресс-конференции розовощекий и белобородый кокни-лондонец, 59-летний художник и реставратор Том Китинг, заявил, что за последние двадцать пять лет он наводнил рынок живописи гигантским количеством (от одной до трех тысяч) стилизаций и подделок усопших художников, начиная с голландцев XVII века и заканчивая Констеблем и немецкими экспрессионистами. Без капли смущения Китинг признался: имитатор из него никудышный. Все, кто, видя его работы, не сомневается в их принадлежности великим художникам, просто не в своем уме. Мало того, Китинг и не рассчитывал, что его подделки смогут пройти проверку: прежде чем взяться за работу, он выводил на чистом холсте слова "подделка", "Китинг" или просто какое-то грубое слово; для этой цели в ход шла краска на свинцовой основе, которая должна была проявиться под рентгеновскими лучами. Тем не менее многие его работы попали в известные галереи

и на крупные аукционы, где, освященные солидными подписями и наделенные представительными родословными, были проданы за весьма немалые деньги...

Китинг был весельчак, всеобщий любимец и превратился в подобие народного героя, но, по собственному утверждению, был абсолютным дилетантом в области фальсификации и считал свои работы весьма слабыми — едва ли они кого-то обманут. Естественно, возникает вопрос: что же это за эксперты, которые приняли его мазню за оригиналы, что же это за арт-дилеры, которые помогли его картинам попасть, скажем, в галереи Леджера на Бонд-стрит? Стать жертвой обмана, если это хорошая подделка, еще куда ни шло, ну а если — плохая? Конечно, если подделка безупречна, эксперту едва ли стоит винить себя в том, что его провели, но здесь есть смысл сослаться на точку зрения, отраженную в статье, где обсуждались мои собственные подделки — думаю, это шаг вперед. Статья появилась 12 марта 1980 года в римской "Интернэшнл дэйли ньюс":

Эти работы вне всяких сомнений выполнены на подлинной бумаге XV—XVI веков чернилами и углем, они, безусловно, созданы настоящим художником, которому удалось передать стиль разных имитируемых им мастеров, поэтому экспертов аукционов, которые исследовали эти работы, прежде чем выставить их на продажу, нельзя считать ответственными за происшедшее.

Безусловно, восхищение обывателя подделками в немалой степени объясняется тем, что ему приятно видеть, как экспертов посадили в лужу. Но я совершенно не намерен в этой главе поднимать их на смех — такой слишком простой и очевидный ход никому не пошел бы на пользу. Я вовсе не анархист. Как-то один мой приятель ворчливо заметил, что я сошел с дистанции, на что я возразил: нет, я не сошел с дистанции, я просто решил понаблюдать со стороны. Мне кажется, в мире искусств многое давно идет наперекосяк, и это положение вещей отражает болезненное состояние мира в целом, поэтому позиция стороннего наблюдателя позволяет оценить ошибки в этой сфере довольно точно и объективно и, возможно, предложить какие-то рецепты для исцеления. Да, я собираюсь критиковать экспертов, но мне ясно: такая критика должна быть конструктивной, иначе ценность ее будет равна нулю.

Прежде чем сказать неприятные вещи в адрес людей, мнящих себя авторитетами в изящном искусстве, следует провести некую грань между дилерами и джентльменами, знатоками

и учеными, а также всеми этими людьми и настоящим экспертом. Разница между джентльменом и дилером очень проста: за редчайшими исключениями, лишь подтверждающими правило, они друг друга взаимоисключают. Невозможно глубоко погрузиться в далекие от джентльменства грязь и болото артдилинга и при этом не замарать руки. Граф Антуан Сейлерн, аристократ и выдающийся коллекционер, понимал это инстинктивно и пускал торговцев картинами, даже весьма известных, к себе в дом только через черный ход. В отличие от дилеров и джентльменов знатоки и ученые взаимоисключающими категориями не являются, можно быть тем и другим, но следует иметь в виду, что знаток и ученый — понятия не равнозначные. Можно быть знатоком без ученой степени, равно как и ученым без знаний. Последнее, в частности, объясняет, как Эллис Уотерхаус, несомненно, блестящий ученый, автор важнейшей работы о творчестве Гейнсборо, вдруг глупо попался на моей картине "Мальчик в голубом": ему не хватило, по крайней мере на тот момент, знаний именно знатока.

Но что отличает настоящего эксперта, который к тому же еще является и знатоком, и ученым, от дилера, от джентльмена, да от кого угодно? Ответ таков: настоящий эксперт не просто ученый и знаток, он посвящен в то, что итальянцы справедливо называют mestiere (ремесло) искусства. Эти люди знают искусство изнутри, они умеют пользоваться инструментарием художника, они сами создавали живописные полотна. В отличие от них, нынешний усредненный эксперт не имеет глубинных познаний в искусстве, он не может читать и писать на их языке. По сути, его можно обвинить в безграмотности, в искусстве он разбирается довольно слабо. В этом смысле он напоминает библиотекаря, который должен занести в каталог и расставить по полкам книги, написанные на неизвестном ему языке. В своем невежестве он группирует их по цвету, размеру и весу. Представьте, как выглядит регистрационная карточка в таком каталоге:

No. 44
Голубая книга
Размер 10 × 6 дюймов
Число страниц 200
Вес 12 унций

Приобретена в 1908 году. Чудесный бледный тон обложки выигрышно смотрится рядом с безусловными подлинниками на полках библиотеки "Туит". И все же грубая бумага заставила профессора Фуллдима предположить, что книга — подделка.

Некоторые статьи каталога по живописи, подготовленные учеными мужами, на взгляд образованного человека не менее смехотворны. Моя позиция такова: современные специалисты по живописи должны разбираться, по крайней мере, в азах искусства, если они мнят себя экспертами, но это вовсе не означает, что я придерживаюсь обывательской, по сути, точки зрения: работу другого художника может оценить только художник или, как писал Оскар Уайльд, "художники, как греческие боги, разоблачаются только друг перед другом". Я лишь хочу сказать, что подлинный знаток разбирается в живописи досконально, а не только по внешним приметам, необходимым для каталогизации. Чтобы оценить шедевр живописи, не нужно быть художником самому, как не надо быть великим поэтом, чтобы оценить великую поэму. Но если ты не умеешь читать, хороша ли поэзия, плоха ли — понять это тебе просто не под силу. А если ты не умеешь рисовать, тебе не отличить изысканный рисунок от того, что как раз изысканностью не отличается. Разумеется, и человек, не владеющий кистью, может до определенной степени оценить суть картины, научиться постигать тонкости ремесла, разные стили, разные временны́е периоды, зазубрить, подобно попугаю, имена художников и связанные с ними даты, но и в таком случае эти люди знают примерно пять процентов того, что реально требуется знать о живописи, если претендовать на звание настоящего эксперта. Значение имеют именно девяносто пять процентов, но большинство так называемых экспертов, выступая в качестве непререкаемых авторитетов, основываются на пятипроцентном знании предмета.

Чтобы показать некоторые ошибки таких авторитетных специалистов, изучавших мои ранние работы, следует для начала упомянуть мои собственные недостатки. Где-то я прочитал стишок, который приписывают Дюреру: "Кто ищет грязь, ее искать не будет, когда под дверью уберет своей". Я все-таки ищу не грязь, а ошибки в суждениях, но упомянутый в стишке принцип вполне применим, и много подобных ошибок можно "сложить" и у моего порога. Некоторые из них столь очевидны, что задаешься вопросом: как могли обмануться эксперты, даже самые недалекие? Возьмем картину "Молодой азиат с лошадью", проданную на аукционе "Кристис" за 1400 гиней в 1968 году. Сам по себе рисунок неплох, он говорит о гораздо более глубоком знании Кастильоне, не доступном и самым продвинутым специалистам, и это никакая не копия, то есть является совершено самостоятельным произведением искусства. Тем не менее не надо быть Бернардом Беренсоном, чтобы понять: рисунок не так стар, как бумага XVII века, на кото-

рой изображен "Молодой азиат с лошадью". И возникает естественный вопрос: "Почему?" Дело в том, что художники, чего-то стоящие, просто так незаконченным ничего не оставляют, и, если мы спросим себя, почему в данном случае левая задняя нога лошади не прописана, мы легко найдем правильный ответ. Нога животного лишь обозначена, потому что художник боялся повредить уже и без того поврежденную старую бумагу. Будь краска нанесена поверх отверстий, она бы просочилась насквозь и стало бы совершенно ясно: художник пользовался бумагой, над которой уже поработало время. С другой стороны, сам факт обрисовки поврежденного участка бумаги уже говорит о том, что художник, рисовавший на бумаге XVII века, сам к этой эпохе отнюдь не принадлежал. В этом моем Кастильоне есть и другие подобные мелкие недоработки. Генуэзский мастер был великим анималистом. Он прекрасно разбирался в строении тел животных, которых рисовал, я же на момент создания этого рисунка еще не был в необходимой мере знаком с анатомией лошади, в результате голень ее задней ноги получилась слишком вытянутой. Туманные очертания левой руки азиата объясняются отчаянной попыткой поправить то, что, возможно, следовало бы не трогать, а оставить, как есть, возможно, первый вариант, пусть неточный, выглядел бы лучше, но такие ошибки допускают и рисовальщики куда более высокого калибра, чем я. Конечно, нельзя требовать от любого эксперта знания анатомии лошади, как нельзя обвинять этих людей и в том, что они оставили без внимания эту маленькую оплошность в более или менее удовлетворительном рисунке — но увидеть, что художник намеренно обошел поврежденные места на холсте, они были обязаны.

"Молодой азиат с лошадью"

Я уже говорил, сколь был легкомыслен на ранних этапах своей карьеры, помечая свои работы коллекционными знака-

ми, это уже тогда могло бы выдать меня с головой. Конечно, ложные коллекционные знаки, как и ложные надписи, могут встречаться и встречаются и на подлинниках, но, когда попадается нигде не зарегистрированная картина, без каких-либо сведений о ее происхождении и доказательств ее подлинности, такую картину, вне всякого сомнения, нужно изучить самым тщательным образом. На моего Коссу, который попал к Пьерпонту Моргану, коллекционные знаки я нанес весьма неуклюже, и обнаружить подделку можно было бы гораздо раньше, однако на это ушло целых пятнадцать лет. Как же эта работа была разоблачена? Тут есть, что проанализировать — и не только потому, что из-за нее тень сомнения пала на целую серию моих работ. Такой анализ позволит понять логику экспертов. Прежде всего необходимо помнить: фальсификатор одинок, а противостоит ему целая армия авторитетов. Чтобы попасть к Пьерпонту Моргану, "Паж" Коссы был внимательно осмотрен тремя группами экспертов, вот они: Ричард Дэй и Филип Понси в "Сотбис", Джон Баскетт, Джеймс Байем Шоу и Кристофер Уайт в галерее Колнаги, наконец, мисс Стэнфл и ее коллеги из самой библиотеки Пьерпонта Моргана. Если верить газетам, потребовались "месяцы кропотливой детективной работы", чтобы убедительно доказать: мой Косса — это фальшивка. Давайте выясним, что за аргументы в итоге убедили мисс Стэнфл, куратора библиотеки Пьерпонта Моргана и признанного специалиста по старым мастерам, что "Паж" написан в наши дни.

Из газет следует: она что-то заподозрила благодаря Конраду Оберхуверу, австрийцу, тогдашнему куратору Национальной галереи в Вашингтоне. Этот ученый муж сам приобрел мои работы в галерее Колнаги, одна из них якобы кисти Сперандио, а другая, якобы написанная Косса. Всесторонне изучая свои покупки, господин Оберхувер встревожился — оказалось, что рисунки в чем-то похожи, и, вместо того чтобы увидеть представителей двух разных школ, он обнаружил текучесть линий, выдававшую одного и того же художника. Помимо этого, имелось сходство и в подготовке бумаги, и господин Оберхувер заключил: оба рисунка "замыты", дабы сделать их старше. Итак, два рисунка очевидно похожи друг на друга. Вполне возможно, он прав, но возникает вопрос: где же он был раньше, почему не заметил сходства до того, как истратил на эти работы государственные деньги? Почему не увидел "замытость" (если она есть на рисунках) при покупке? Своими запоздалыми сомнениями господин Оберхувер поделился с мисс Стэнфл и порекомендовал ей как следует присмотреться к ее "Пажу". Опять же хочется спросить: почему она не при-

гляделась к рисунку десять лет назад, когда совершала эту покупку? Так или иначе, лучше поздно, чем никогда, она вняла совету господина Оберхувера, и "Санди телеграф" рассказывает нам, как мисс Стэнфл стала смотреть на Косса взглядом, "исполненным сомнений".

Внезапно ей стало ясно — что-то здесь "не так". Рисунок, выполненный пером и чернилами, содержал заметные стилистические огрехи: перо было слишком летящим, а что касается возраста, сделанный пером рисунок начал (sic) выглядеть (sic) так, будто его состарили не годы, а тонкая работа лезвием. Голова выглядела все еще хорошо, но линии вокруг ног и правой руки заметно увяли... В бумаге ощущалась некоторая "замытость", на которую господин Оберхувер обратил внимание в Вашингтоне.

Из вышесказанного со всей очевидностью следует, сколь необъективной была мисс Стэнфл. Во-первых, какой объективный исследователь смотрит на рисунок взглядом, "исполненным сомнений"? Это так же странно, как чрезмерная доверчивость. Сомнение подразумевает предвзятость. И вот она смотрит на картину предвзято и вдруг видит, что в ней полно огрехов. Трудно понять, почему к голове нет никаких претензий, хотя ко всему остальному отношение изменилось в худшую сторону. Мы, конечно, знаем, что рисунок не изменился ни в малейшей степени — зато решительно изменилась реакция на него мисс Стэнфл. Сомнения в ее душе посеял господин Оберхувер, и она смотрела на рисунок сквозь призму недоверия. Она уже не могла безоговорочно восхищаться рисунком и взирала на него "с мрачным и бередящим душу подозрением", стараясь обнаружить следы подделки. При таком подходе она дала бы искаженную оценку любому произведению искусства, даже подлинному шедевру. На ее суждение колоссальным образом повлиял коллега из Вашингтона, она уже не могла сделать по-настоящему критический анализ Косса и в итоге написала в отчете, что ей тоже удалось обнаружить следы "замытости", увиденные господином Оберхувером на принадлежавших ему рисунках. Если считать это утверждение правдой, тогда остается только поражаться тонкости восприятия мисс Стэнфл — потому что никаких "замытостей" на ее Косса просто не было. Ведь рисунок я сделал на настоящей старой бумаге XV века — зачем мне было его старить? Разве только чтобы выдать себя с головой. Впрочем, есть метод старения, который подразумевает вымачивание бумаги в каком-нибудь отбеливателе, тогда рисунок "замывается". Но мисс Стэнфл отметила, что чернильные линии были "состарены" с

помощью лезвия. Таким образом, следы "замытости" лучше назвать "следами Вашингтона", потому что они не более реальны, чем новое платье короля — мисс Стэнфл сделала в итоге правильный вывод, но ее аргументы не были убедительны, основываясь на них, она могла бы отвергнуть самый что ни на есть подлинник.

Итак, как только господин Оберхувер и мисс Стэнфл окончательно убедились в том, что приобретенные ими для своих музеев рисунки являются подделками, они сообщили об этом Колнаги. Тот сразу вспомнил, что все три сомнительных рисунка поступили от меня, и серьезно обеспокоился: а вдруг и все остальные рисунки из этого источника не являются подлинниками? В итоге эти эксперты попросили своих клиентов вернуть для проверки все мои работы. Все эти рисунки они разложили рядом, обратили на них "взгляд, исполненный сомнений" — и, к своему крайнему смущению, обнаружили, что все рисунки "очевидно похожи" друг на друга, на всех видна "замытость", равно как и текучие линии, и бесконечные ошибки рисовальщика. Колнаги ударился в панику и 9 марта 1978 года совершил большую глупость: опубликовал заявление в прессе, ссылки на которое напечатала 10 марта "Таймс", и в итоге причинил себе и коллегам не меньший ущерб, чем мне.

Около полутора лет тому назад нам стало известно, что возникло сомнение в подлинности ряда работ старых мастеров, приобретенных двумя бывшими директорами этой галереи из одного источника, но не сразу, а в течение восьми—десяти лет. Нынешние директора Колнаги решили связаться со всеми нынешними владельцами этих рисунков, купленных ими у нашей компании, и отозвать рисунки для тщательного анализа.

Научные исследования не смогли доказать, что рисунки являются подделками, но в некоторых случаях, когда об этом просили владельцы и когда эксперты сомневались в подлинности работы, Колнаги вернула уплаченные суммы в соответствии с давно сложившейся практикой.

В подходе экспертов мы снова видим субъективизм. Обратите внимание на фразу "Научные исследования не смогли доказать, что рисунки являются подделками". Как можно не смочь сделать то, чего ты и не пытался делать? Наука, по крайней мере, обязана быть беспристрастной, и доктор Джулиус Грант, ученый, которого привлекли к этой работе, и не взялся бы доказывать, что мои рисунки — подделки. Как поступают серьезные научные исследователи? Они проводят анализы и непредвзято собирают данные. У них нет заранее готового ответа на

вопрос о том, что именно их эмпирические наблюдения должны или не должны доказать. Доктор Грант не доказал, что рисунки являются подлинниками, равно как и фальшивками, но — в отличие от наших экспертов — на его оценки не влияли происхождение рисунков, чужое мнение, репутационные последствия (в любую сторону) его решения, да и любые соображения внешнего порядка: подобные вещи сказываются на суждении большинства, но не влияют на экспертов высшего калибра.

На самом деле доказать, что все мои рисунки — подделки, помогли вовсе не научные тесты, а эксперты Колнаги. Взгляд мисс Стэнфл, "исполненный сомнений", оказался заразительным. Не обнаружив убедительных доказательств того, что рисунки являются подделками, эти эксперты обратились к доктору Гранту в надежде, что за них поработает наука. Да, его основанные на научном анализе выводы не доказали подлинность этих рисунков, но я сильно подозреваю: если бы он сказал, что они фальшивые, факт подделки признали бы научно обоснованным. Это отсутствие объективности проявляется и в другом. Когда эксперты хотят найти нечто подлинное, взгляд, исполненный сомнений, меняется на доверчивый. Например, когда приобретение Косса, Ван Дейка или какого-то другого значительного художника означает еще одно перо в их павлиньем убранстве, они склонны видеть в предлагаемой им работе не дефекты, а достоинства. "Взгляд, исполненный сомнений", эдакое, по выражению Вильгельма Боде "модное заболевание", которое всегда охватывает аукционы после сенсационного разоблачения какой-либо подделки, это заболевание можно назвать "казус подделиус". И, как подтверждение тому — заметка в "Таймс":

СОМНЕНИЯ В АВТОРСТВЕ — УДАР ПО ПРОДАЖАМ КАРТИН

Вчера оба серьезных лота на аукционе "Кристис" пострадали из-за сомнений в их авторстве. После вчерашней статьи в "Таймс" рисунок "Голова юноши", приписываемый последователю Андреа дель Веррочио, был снят с торгов.

Аукционист объявил: "Так как по поводу этого рисунка возникли ничем не подкрепленные слухи, мы посоветовали владельцу снять рисунок с торгов. По нашему мнению, работа написана в период, указанный в каталоге. Картину предполагалось продать за 10000—15000 фунтов...

Предав историю огласке, козлом отпущения эксперты Колнаги выставили меня. Они не сделали и намека на то, что

ошиблись сами. Чтобы избежать обвинений в клевете, в заявлении для прессы они меня даже не упомянули, но подтекст был такой: "Во всем виноват этот мерзкий Эрик Хэбборн из Рима, который год за годом подсовывал нам свою мазню и выдавал ее за подлинники. Перед таким злодеянием не устоит никакая экспертиза. Мы очень сожалеем о случившемся и, будучи истинными джентльменами, возвращаем коллекционерам их деньги. Более того, мы обещаем никогда больше не иметь дела с этим мерзавцем из Италии". Что называется, переложили с больной головы на здоровую, мол, я — просто преступник. Не сомневаюсь, кто-то спросит: а разве вы не преступник? Нет, ни в малейшей степени. Нарисовать картину в каком-то определенном стиле по своему желанию, а потом спросить, что о ней думают эксперты — что здесь преступного? "Но разве в этом обмане не было корысти?" На это я отвечаю: а что, я должен раздавать свои работы бесплатно? Могу также со всей ответственностью сказать: за моих "старых мастеров" я никогда не получал сумм выше тех, какие художник моей репутации берет за свои работы У кого был настоящий корыстный интерес, так это у дилеров, именно поэтому я не согласен считать себя преступником. Кто-то относится к мошенникам с чувством омерзения, но я к братству мошенников не принадлежу — так что свое омерзение приберегите для дилеров. Кстати, если заметные торговые площадки, такие как "Кристис", "Колнагис", "Сотбис", считают меня первостатейным плутом, почему они не подают на меня в суд? Первое, что приходит в голову: они не хотят раскачивать лодку, и это очень похоже на правду. Вот что сказал по поводу дела Китинга Дейвид Гулд, лондонский арт-дилер и специалист по живописи XIX века: "Это всего лишь вершина айсберга. Но никто не хочет обрушивать рынок. Вера в рынок — дело тонкое". Об этом же мне написал Брайан Сиуэлл в письме от 31 июля 1981 года: если мою историю предадут огласке, "первые стрелы полетят не в тебя, а в сообщество знатоков живописи". Далее он написал:

Что касается "Кристис", "Сотбис" и "Колнагис", ты удивишься, но Джулиан Сток многие годы утверждал, что они сами дают тебе заказы, и он полностью на твоей стороне. Фрэнсис Рассел справедливо утверждает, что один художник не может нарисовать столько, сколько приписывают тебе, что все истории с авторством — это не более чем слухи, а все сплетни идут во вред не столько тебе, сколько всей галерейной работе. Колнаги расстался со всеми, кто работал у него во времена сотрудничества с тобой, и его нынешний статус на рынке — ниже некуда.

Но опасение навредить бизнесу — не единственная и не самая главная причина, по которой дилеры и эксперты не посадили меня на скамью подсудимых в Олд-Бейли. Главная причина в другом — им нечего мне предъявить.

Несколько лет назад я прочитал книгу, в которой описывались жизнь и преступления персонажей, считавшихся "аристократами среди мошенников" — аферистов. В частности, там была приведена история графа Калиостро, печально знаменитого шарлатана XVIII века, о котором Карлайль отозвался так: "плут из плутов, самый совершенный из негодяев, вошедший в те отдаленные времена в историю человечества... Лжец высшей марки, которому на поле лжи нет равных, имеет полное право претендовать на титул короля лжецов". Речь в книге шла и о таких пройдохах, как "граф" Люстиг, которому удалось дважды продать Эйфелеву башню, околпачить самого Аль Капоне и сохранить после этого голову на плечах. Но автор этого труда не стал распространяться о мастерах подделок в живописи по одной простой причине: оценить их обман в полной мере могут только эксперты, без этой оговорки, считает автор, их безусловно можно было бы занести в разряд типичных (чтобы не сказать "настоящих") мошенников. Такой подход — общее место. Наш старый друг Джо Блоггс, человек улицы, не видел разницы между подделкой картины и подделкой банкноты. В чем-то эту точку зрения можно принять — в нашем обществе произведения искусства обычно оцениваются в деньгах, и первый вопрос по поводу картины звучит так: "А сколько она стоит?" С другой стороны, Джо Блоггс — это не тот человек, с которым стоит консультироваться, если вы хотите выяснить статус произведения искусства, которое называют подделкой — даже если и считать Джо мыслителем, то мыслитель он неважнецкий.

Давайте уподобимся интеллектам посерьезнее и начнем с того, что изучим терминологию. Что, собственно, мы имеем в виду, когда характеризуем произведение искусства словом "подделка"? Казалось бы, с определением этого слова у меня не должно быть сложностей, коль скоро я его применяю на этих страницах необычайно часто — между тем дело обстоит иначе. И я не один затрудняюсь сказать, что же именно стоит за словом "подделка". Именно поэтому выставка фальшивой живописи в Британском музее называлась "Подделка?". Этот вопросительный знак говорит о том, что прямо объяснить это явление трудно, а то и вовсе невозможно. Уподобимся примеру достойных мыслителей: они пытаются проникнуть в суть трудного вопроса и убедиться в том, что проблемы, которые мешают дать удовлетворительный ответ, не заложены в

самом вопросе. То есть нужно изучить правомерность самого вопроса и определить: а стоит ли его задавать? А что, если в его основе — ложный посыл или ложное предположение? Допустим, я задамся вопросом: "Какова длина рога у единорога?" Это значит, что я ошибочно признаю сам факт существования этого мистического животного, поэтому мой вопрос никто не воспримет всерьез. Точно так же, когда мы спрашиваем, что есть поддельный рисунок или картина, мы полагаем, что рисунки или картины в принципе можно подделать. Но если этот посыл ложный сам по себе, тогда этим вопросом вообще можно пренебречь и никогда впредь с серьезным видом его не задавать. И все-таки: могут ли рисунки и картины быть поддельными? Как ни удивительно, ответ на этот вопрос — нет.

В подтверждение этой точки зрения приведу цитату из книги, которую покойный лорд Кларк определил как одну из самых замечательных критических работ по искусству: это "Искусство и иллюзия" сэра Эрнеста Гомбриха.

Логики говорят нам — а с ними не поспоришь, — что термины "подлинный" и "фальшивый" применимы только к утверждениям и предположениям. И как бы ни распоряжались этими терминами критики, картину в этом смысле слова никак нельзя назвать утверждением. Сказать о картине, что она подлинна или фальшива — это то же самое, что сказать о каком-либо утверждении, что оно синее или зеленое. Но этот простой аргумент часто не принимается во внимание, отсюда и возникает большая путаница в терминологии. Эта путаница вполне объяснима, потому что картины в нашей культуре принято как-то метить, называть, а названия или заголовки могут быть восприняты, как усеченные утверждения. Когда говорят "камера не лжет", сомнительность этого утверждения становится очевидной. Пропаганда военных времен часто помещала под фотографиями ложные подписи, чтобы обвинить или дискредитировать одну из воюющих сторон. Даже в научных публикациях именно текст подписи свидетельствует о подлинности изображения. Можно вспомнить одну нашумевшую историю в прошлом веке, когда, пытаясь доказать теорию эволюции, под эмбрионом свиньи написали, что это эмбрион человека — в результате одной весьма солидной репутации пришел конец. Без особых раздумий лаконичные подписи, какие мы видим в музеях и книгах, мы можем рассматривать, как утверждения. Когда под пейзажем мы видим надпись "Людвиг Рихтер", мы знаем: нам сообщают, что эту картину нарисовал именно он, и вот эту информацию мы при желании можем оспаривать. Когда мы читаем "Тиволи", предполагается, что на картине изображено

именно это место, с чем опять-таки можно согласиться или не согласиться.

Из этой цитаты следует, что фальшивым может быть название картины и только оно, и, вопреки распространенному убеждению, картина или рисунок быть фальшивыми просто не могут, равно как и любое другое произведение искусства. Рисунок — это рисунок, точно так же, как роза — это роза, а фальшивым или ложным может быть только его название — то есть авторство. Казалось бы, мир искусств, проникшись этой истиной, должен вздохнуть с облегчением. Эксперту, коллекционеру, да кому угодно, больше незачем беспокоиться о подделках. Этот термин можно изгнать из словаря любителей живописи. Весь вопрос в том, чтобы научить наших экспертов делать под картинами верные подписи: "Том Китинг в манере Сэмюэла Палмера", "Микеланджело в манере античных мастеров", "Андреа дель Сарто в манере Рафаэля", "Анонимный художник XX века в манере Клода" и так далее. И все — никакого преступления, никакого мошенничества, цены корректируются соответствующим образом, и все те, кто не могут себе позволить купить работу своего любимого мастера, могут заполучить нечто очень похожее неизмеримо дешевле, при этом они не будут испытывать чувство вины, равно как и не будут считать себя одураченными.

Приведу два примера: в одном случае подпись к картине в Британском музее правильная, в другом — нет. Первый: музейная копия Мантеньи, сделанная Рембрандтом. Эта работа подписана верно: Рембрандт по мотивам Мантеньи. Представим, что надпись гласила бы, что это Мантенья, тогда картина превратилась бы в подделку? Подделку Мантеньи? Нет, как мы только что выяснили, картины поддельными быть не могут, стало быть, и эта картина в любом случае остается подлинником, но ложным становится ее авторство. Еще один рисунок в том же музее, по непонятной причине не включенный в экспозицию "Подделка?" (кстати, там не было ни одного подлинного Хэбборна, в результате Ивонн Тан Банзл великодушно, хотя безо всякой необходимости, подарила им одного из моих "Стефано делла Белла", которого приобрела у Колнаги и который по ошибке был подписан дважды). В первом случае — "сэр Энтони Ван Дейк", а потом как "современная подделка". Правильнее, разумеется, было бы написать "Эрик Хэбборн в манере Ван Дейка", потому что независимо от качества это не более подделка, чем рисунок Рембрандта по мотивам Мантеньи. Мало того, что мой рису-

нок не является подделкой, он, в отличие от Рембрандта, даже не копия.

Последнюю точку в этой неловкой истории, имевшей место на Бонд-стрит в конце семидесятых, которая едва не вылилась в чудовищный скандал, поставило мое письмо, напечатанное в "Таймс" 17 апреля 1980 года — речь снова идет о том, как важно дать произведению верную характеристику. Я также называю истинных виновников этой неразберихи:

АВТОРСТВО РИСУНКОВ

От господина Эрика Хэбборна

Сэр,

я пишу Вам по поводу статьи Джеральдины Норман "В мире живописи кипят страсти из-за якобы поддельных рисунков" от 3 марта. В связи с рисунками, прошедшими через мои руки и чье авторство вызывает сомнение, встает много интересных вопросов, хотя мало кто желает их обсуждать. Газетчики раздувают незначительную, по сути, роль в этом скандале профессора Бланта и говорят о том, какой я выдающийся художник, а хотелось бы разобраться, в какой степени в этой истории повинны дилеры и эксперты.

Вместо того чтобы восхищаться качеством возможных имитаций, стоило бы порассуждать о способностях тех, кто определил авторство этих работ, и по чьему совету были потрачены внушительные государственные средства. Короче говоря, в первую очередь надо задать вот какой вопрос: кто эти люди, ответственные за ложные описания произведений искусства? Это ведь они превратили работы без авторства, которые я предложил им для изучения, в подделки, поставляемые на рынок "Кристис", "Колнагис" и "Сотбис". Кто они? Ответ на этот вопрос позволит разоблачить некоторых горе-экспертов.

Искренне Ваш

Эрик Хэбборн.

На данном этапе нашей истории про Винсента Ван Бланка нам не хватает злодея. Винсент изображает из себя примадонну, категорически отказывается от звания "преступника", не желает больше носить маску и заявляет о том, что его работы — не подделки. И все-таки без злодея не обойтись, ведь надо кого-то разоблачить, иначе наша история останется без развязки. В самом деле, разве может Агата Кристи не выложить на тарелочке разоблаченного злодея? К счастью, у нас есть два кандидата на эту роль — эксперт и дилер. Один виновен в том, что дал ложные описания произведений искусства, а другой — на основе

этих ложных описаний заработал немалые деньги. Лично мне кажется, что эксперт на роль злодея не очень годится. Все-таки у нас нет оснований предполагать, что его мотивы изначально порочны. Далее, те из нас, кто любит искусство прошлых веков, должен быть безмерно благодарен ученому бедолаге, которого я по всем прочим поводам весело окунаю лицом в грязь: в творческой стороне дела он разбирается, увы, не сильно — что ставит его в тяжелейшие условия, и он вынужден полагаться на жесткие и устоявшиеся принципы своей дисциплины. Однако в большой степени именно благодаря его трудам выжило и сохранилось наше великое культурное наследие. Время от времени он допускает этические ляпы, но это — следствие дурного влияния. Когда Беренсоны водят компанию с Дувинами, они рискуют утратить непредвзятость и честность. Но в целом эксперт — это порядочный человек, иногда, конечно, надувающий щеки, но все-таки не злодей. Значит, на роль негодяя у нас остается только один кандидат — дилер. Я прошу меня извинить за некоторую огульность, но ниже мы увидим, до какой степени злокозненным может быть арт-дилер.

После заявления для прессы, сделанного Колнаги, в газетах появились ссылки на проданные мной рисунки "старых мастеров", чья подлинность оказалась под вопросом. В "Санди телеграф" упомянуто двадцать пять таких работ. Если вы дочитали мою книгу до этой страницы, вам ясно, что двадцать пять — это сильно заниженный результат моей деятельности. Можно предположить, что на эту цифру потянет только группа "Стефано дела Белла". А ведь еще была целая коллекция, выполненная для Ханса, и куча рисунков, попавших на аукционы. Я не вел точных записей и не могу назвать достоверную цифру — сколько новых "старых мастеров" я выпустил на рынок за период между моим первым Джонсом, проданным на "Кристис" в 1963 году, и пресс-релизом Колнаги в 1978-м? Но даже если считать, что я делал одну работу в неделю, общее их количество перевалит за 600. Чтобы избежать преувеличений, давайте округлим результат и остановимся на симпатичной цифре 500 — примерно столько рисунков в стиле "старых мастеров" было запущено в оборот. Из этих пятисот только двадцать пять вызвали серьезные сомнения, и все эти двадцать пять работ прошли через "Колнагис", "Кристис", "Сотбис" и "Ханс". Насколько мне известно, ни один из рисунков, запущенных мною через других дилеров, ни у кого не вызвал сомнений, что заставляет меня задуматься: а не слишком ли легкую задачу я поставил перед экспертами? У них возникли сомнения относительно двадцати пяти рисунков, но это никак не связано с их умением или чутьем — это я сам совершил ошибки, как методологического,

так и маркетингового характера. Рисунки, которые я выставил на торги под чужими именами, сошли за подлинники. Надо сказать, что я постепенно прибавлял в классе. К концу семидесятых я изрядно поднаторел в искусстве имитации "старых мастеров". Никаких подчисток бритвой, никаких знаков коллекционеров, никакого "взгляда из Вашингтона" или стилистических противоречий, по которым эксперты могут опознать мою работу. Отличить мою работу от оригинальной стало практически невозможно, за исключением случаев, когда у меня были причины засветиться.

С учетом всего вышеизложенного я решил: пусть меня изобличили, как создателя фальшивок, но я могу и буду продолжать мою деятельность, пока не выпущу на рынок еще 500 "старых мастеров". Если эти работы пробьют себе дорогу, это будет означать, что мои теоретические установки о живописи верны, а именно: можно уйти от влияния эпохи, места, собственной художественной манеры и пропитаться духом неподвластного времени мира искусства, откуда лучшие художники и черпают вдохновение. На сей раз я обещал себе не повторять ошибок молодости, сидеть тихо и внимательно следить за тем, чтобы созданные мной работы никоим образом не указывали на меня. Иногда в порядке развлечения я относил на аукцион какую-нибудь старую картину, подписанную моим именем, и наслаждался презрением на лице эксперта, который ее отвергал. Такие случаи убедили меня в том, что большинству экспертов не хватает объективности. Вот как они рассуждали: прошли годы, и дело Хэбборна стало достоянием архивов. Это был некий одноразовый всплеск, несколько ловких подделок, но теперь на все эти работы есть досье, эксперты в состоянии опознать руку художника, и, если он возьмется за старое, фальшивки будут сразу выявлены. Им было невдомек, сколько моих работ они уже освятили своим одобрением и сколько еще освятят.

Чтобы окончательно запутать экспертов, я сделал несколько рисунков, которые были карикатурой на мои собственные ранние неудачи. Эти рисунки я назвал "моим отвлекающим маневром" или "красной селедкой". Термин оказался более чем уместным: я намеренно использовал для них густо-красные чернила. Мои рисунки буквально источали кровь, искрились избыточной энергией и пародировали мою раннюю манеру письма. Но даже при всех этих огрехах первые рисунки этой серии ушли с аукционов и по другим каналам за относительно неплохие деньги. Два-три года спустя цены, впрочем, упали, и я понял, что эксперты насторожились, почуяли "подделку", которую с радостью для себя объяснили моим угасающим талантом. У них явно полегчало на душе — Хэбборна можно узнать за

милю. Эксперты купились на красные чернила, что подтверждается статьей об аукционных торгах в "Таймс".

Поддельный рисунок Рембрандта поразительного качества был предложен на аукционе "Сотбис". Директор отдела рисунков "Сотбис" господин Джулиан Сток оценил работу в 10000–15000 фунтов и уже было приступил к рекламе этого сокровища, как вдруг понял, что ошибся...

Подделка поступила в "Сотбис" из Америки с уведомлением: рисунок был продан на аукционе в Хэйрвуде. Эту информацию подтверждал и фотоснимок в каталоге "Сотбис". Чтобы понять, чем отличаются эти две работы, пришлось сравнивать их самым тщательным образом...

Ключом к процветающему бизнесу по производству "старых мастеров" стали красные чернила. "Я очень удивился, когда взял рисунок в руки, – сказал господин Сток. – Я сразу обратил внимание на красные чернила и заподозрил неладное – это знак современной подделки. Но все-таки рисунок находился в коллекции Хэйрвуда, и я решил, что ошибаюсь..."

И все-таки Рембрандт оказался поддельным – значит, первоначальные подозрения относительно чернил были верны. Все другие рисунки в "Сотбис", выполненные такими чернилами, были созданы итальянцами, главным образом, венецианцами. Там было несколько Гварди – Франческо и Джакомо – и несколько Тьеполо – Джованни Баттиста и Доменико.

Под подозрение попали все рисунки, выполненные красными чернилами – по иронии судьбы имитация Рембрандта, доказавшая успех моей "красной селедки", была написана совсем не мной, равно как и виды Венеции. Вот уж везет экспертам: три разных фальсификатора применяют легко распознаваемые красные чернила!

Короче говоря, мне удалось усыпить бдительность экспертов, и я потихоньку принялся доказывать правильность собственных теоретических выкладок о живописи – я намерен положить их в основу книги о рисунке, а заодно и опровергнуть шесть пунктов столь лелеемой знатоками теории, которая их так часто подводит:

1. Фальсификатора всегда выдает его собственная манера письма.

2. Фальсификатору всегда не хватает свободы выражения и оригинальности.

3. Подделка всегда уступает оригиналу в качестве.

4. Подделки всегда отражают вкусы своего времени.

5. Подделки появляются только в смутные времена.

6. Если подделку не удается обнаружить при визуальном осмотре, на помощь всегда приходит наука.

Если поменять *всегда* на *иногда*, с первыми четырьмя пунктами этой забавной теории еще можно согласиться. Художник, работающий в стиле рисовальщика былых времен, может *иногда*, а порой и часто, раскрыть свое авторство, невольно обнаружив собственную манеру письма, а также отсутствие свободы выражения, низкое качество и приметы своего времени, но не *всегда*, а если человек это достаточно способный, то и *никогда*. В своей книге я уже не раз высказывал сомнения по поводу подобных теоретических воззрений. Никакая "индивидуальная манера" не связывает моих Косса у Пьерпонта Моргана и Ван Дейка из Британского музея, едва ли можно говорить об отсутствии свободы выражения у "Пиранези" в Национальной галерее Дании, а некоторые мои Джонсы дадут фору работам самого этого художника. А найдите-ка приметы XX века у Сперандио в Национальной галерее Вашингтона или у Брейгеля в нью-йоркском Метрополитене. Что касается пункта пять в списке обожаемых экспертами теорий о подделках — будто таковые появляются только в смутные времена, — это вообще абсурд, основанный на нескольких примерах, когда подделки действительно появлялись в смутные времена, в частности, Вермееры Ван Меегерена во время Второй мировой войны. Мои собственные работы находятся в обороте в течение двадцать пяти относительно мирных лет.

Последний пункт этой милой теории утверждает: наука в состоянии заменить знатоков, когда нужно определить, с подделкой ты имеешь дело или нет. Мнение это чрезвычайно ошибочно, хотя и широко распространено. В энциклопедии "Enciclopedia dell'Arte Garzanti" под заголовком "Falsificazione" приводится следующая отрадная для коллекционеров информация:

...В наши дни химический анализ, спектрограф, радиограф, исследование под микроскопом могут помочь в разоблачении подделки, которая почти во всех правовых системах определяется как заранее спланированное преступление. Для этого используется крайне сложный и тонкий механизм, так называемые геологические часы (калий — 40, уран — 238, рубидий — 87), позволяющие установить возраст использованных материалов: преобразование ядра влияет на состав этих материалов, а художественное полотно вбирает в себя их элементарные частицы. Этот метод особенно эф-

фективен, если нужно определить возраст картины, написанной маслом, — используются свойства белого свинца. Радиоактивность этого элемента с годами заметно возрастает, поэтому достаточно замерить радиоактивность красок со свинцовой основой, чтобы определить, в каком веке написана картина — в нынешнем или сотни лет назад. Далее, в XX веке промышленность, ядерные эксперименты и отравление окружающей среды в целом увеличили уровень C-14 в органических веществах (бумага, холст, льняное масло) настолько, что можно с достаточной точностью определить, написана картина до или после Второй мировой войны.

Эти успокоительные слова были написаны в 1973 году. Пять лет спустя некоторые мои рисунки исследовал доктор Джулиус Грант, химик-аналитик, и, хотя я применял масляную краску с содержанием льняного масла и белого свинца, ему не удалось установить, что работы выполнены в наши дни. Неприятная истина заключается в том, что научные методы изучения произведений искусства все еще находятся в зачаточном состоянии, и, даже если в будущем эти методы будут усовершенствованы, они смогут доказать лишь то, что это фальшивка, подлинность же картины останется недоказанной.

Впрочем, вернемся к моим планам — подвергать экспертов дальнейшим испытаниям. Они и в лучшие времена не отличались объективностью, а тут им предстояло поработать с небольшой группой рисунков, на которые уже наклеили ярлык "фальшивка", поэтому рассчитывать на непредвзятый подход при оценке их художественных достоинств не приходилось. Разумеется, эти эксперты никогда не читали Гомбриха, никто не сказал им, что, строго говоря, фальшивых произведений искусства просто не существует, само слово "подделка" вызывало в их умах только негативную реакцию, какая возникает у верующих при слове "дьявол", и это их пугает, хотя доказательств существования Князя Тьмы у них нет. Что же заявили наши эксперты? "Это подделки, и ничего хорошего тут не жди, бывает, нередко они даже умело сделаны, но одурачить они уже никого не смогут". Мало того, коль скоро эксперты уяснили, что это подделки, они положили их в специальное голубиное гнездо в своих мозгах, отведенное для подделок, и привели в соответствие с концепциями, заранее выношенными специалистами по данному вопросу. Например, если Макс Фридлендер говорит: "Фальсификаторам не хватает свободы выражения", это означает, что в рисунках Хэбборна отсутствует спонтанность, а то, что выглядит как спонтанность, на самом деле лишь хитрая ее имитация. Чтобы при такой постановке вопроса доказать правильность моей теории, мне

требовалось начать все сначала и представить еще один комплект "старых мастеров", которые никоим образом не выдавали бы моего авторства. Никаких звонков в "Колнагис" с попытками договориться о встрече, не надо подкатываться к "Сотбис", мол, как вам мои последние потуги? Нет, мои работы будут оценивать авторитеты, не имеющие понятия об источнике — только тогда я буду знать, что их мнение можно считать объективным.

Возможность запустить новые работы на рынок не замедлила появиться. Как только благодаря моему письму в "Таймс" скандал после публикации пресс-релиза Колнаги был замят, на связь со мной вышли сразу несколько дилеров, занимавшихся "старыми мастерами". В основном это были звонки по телефону. Когда я представлялся, голос на другом конце провода произносил примерно следующее: "Господин Хэбборн, не могли бы вы нам помочь? Один из моих клиентов ищет Гуэрчино. Не могли бы вы помочь его найти?" На это я отвечал, что поищу и просил абонента, который редко называл свое подлинное имя, перезвонить через пару недель, тогда будет понятно, увенчались мои поиски успехом или нет. В случае удачи мы договаривались: я передаю рисунок и забираю деньги — сумма не превышала мой обычный гонорар за акварели, около 200 фунтов в конце семидесятых, ближе к тысяче в конце восьмидесятых. Этим таинственным дилерам требовалось сохранить инкогнито, поэтому обычно я оставлял рисунок у портье какой-нибудь шикарной римской гостиницы, написав на свертке псевдоимя дилера, а сам забирал конверт на мое имя, иногда в нем лежали наличные, а иногда лишь записка с обещанием заплатить в следующий раз — видимо, после успешной продажи моей работы. И куда девалось большинство моих работ, штук 500, сделанных за десять лет с 1978 по 1988 годы, я просто не знаю. Рынок поглощал их с удивительной ненасытностью. Иногда я натыкаюсь на деяния рук моих в аукционных каталогах или в дилерской рекламе. Доходы от них иногда носят астрономический характер. От 80000 до 150000 фунтов — вот диапазон моих лучших творений. Я испытываю некоторое удовлетворение, оттого что музеи продолжают их покупать, и с нетерпением жду в их бюллетенях сведений о новой покупке — словно футбольный болельщик, жаждущий узнать результат матча. Разумеется, дилеры, выбрасывавшие на рынок столько "старых мастеров", прекрасно знали, чем торгуют, но едва ли рисунки были подписаны правильно, например "Эрик Хэбборн в манере Федерико Бароччи" или даже "позднейший последователь Кастильоне" или какого-то другого художника.

Давайте расскажу вам о дилере, который пристроил десятка три моих работ, они не предназначались для серьезных проверок, и я могу говорить о них, не боясь поставить под удар мои основные работы. Все началось, как и в других случаях, с телефонного звонка. Однако, на сей раз звонивший не стал скрываться. Он попросил разрешения приехать и пообщаться на предмет приобретения "старых мастеров". Весенний вечер 1985 года был промозглый и дождливый. Срок пятнадцатилетней аренды виллы Сан-Филиппо подошел к концу, я сидел возле камина в новом жилище, которое мы делили с Эдгаром, и пытался согреться с помощью вина и ревущего в камине огня. Наше новое жилище во многом напоминало Сан-Филиппо и находилось всего в двух километрах от него. Мы отремонтировали и расширили здание старой фермы среди чудесной первозданной природы, неподалеку от дубовой рощи. День клонился к закату, и я был рад, что нахожусь дома. Эдгар обычно в этот час бывал со мной и тоже наслаждался вечерним чаем, я еще подумал, куда же он запропастился — и тут раздался стук в дверь. На пороге стоял учтивого вида хорошо одетый и воспитанный дилер. Он тщательно вытер о половик свои шикарные туфли, и я сразу понял, кто он. Взгляд его холодных глаз бродил по комнате, профессионально оценивая ее содержимое. От его взгляда не укрылись портрет сэра Питера Лели над камином, Бассано на стене напротив, персидские ковры, книги, бронза, антиквариат, голландский шкафчик XVII века, большой дубовый посудный шкаф XVII века из Франции и много прочих, не обязательно дорогостоящих, но привлекательных старинных вещиц, которые он тут же перевел в денежный эквивалент. Ему важно было понять, сколько я стою и, соответственно, сколько он предложит мне за мои услуги. Я принял его кашемировое пальто и изучающее оглядел его так же, как он оглядывал комнату, и пришел к выводу: будь осторожен, с таким надо держать ухо востро.

Усевшись возле камина, с бокалом в руке, он сразу перешел к делу. По его словам, он искал альбом, в котором содержится сто рисунков "старых мастеров", представляющих исключительно декоративную ценность. Я решил не облегчать ему жизнь и ответил, что старыми рисунками больше не занимаюсь.

— У меня есть клиент, готовый заплатить molto bene, — сказал он, потягивая вино, — очень и очень хорошо, например, тридцать миллионов лир?

Это составляло примерно 15000 фунтов — если поделить на сто, получалось, что мои собственные акварели стоят намного дороже.

— Даже если бы я этим и занимался, сильно сомневаюсь, что сумел бы найти сотню "старых мастеров" за эти деньги.

— Va bene[1], Эрик, давайте подумаем о коллекции поменьше, скажем, от сорока до пятидесяти рисунков.

Это было уже интереснее, и я стал торговаться дальше: двадцать-тридцать будет более реально. В итальянском языке есть формальное и неформальное обращение друг к другу: людей совсем незнакомых или малознакомых мы называем lei, а друзей и близких — tu. Мы с ним только что познакомились и, соблюдая приличия, говорили друг другу lei, но в какой-то момент он, очаровательно улыбаясь, сказал, что в ближайшее время мы наверняка станем закадычными друзьями, а раз так, может быть, перейдем на tu? Всевозможных жуликов я на своем веку повидал немало и понял: он просто хочет втереться ко мне в доверие. В Италии завести дружбу ничуть не проще, чем в любой другой стране, и его попытка сразу же придать нашим отношениям неформальный, дружеский характер, была просто хитростью: тогда наши будущие сделки или соглашения будут заключаться по-дружески и неформально, чем он и злоупотребит при первой же возможности. Но я не подал виду, что раскусил его маневр, решил ему подыграть, и вскоре мы уже tu-кали друг другу с совершеннейшим дружелюбием, в добром настроении опорожняли бокал за бокалом, он слегка расслабился и забыл о том, что "старых мастеров" мне предстоит "найти". Когда я заметил, что найти так много рисунков того периода будет технически сложно, он весело отозвался: "А-а, старая бумага? Этого добра у меня хватает". Мы еще немного поторговались и сошлись на том, что он заплатит мне полтора миллиона лир за каждый рисунок (около 750 фунтов), а все, что он заработает сверх стопроцентной прибыли, мы делим пополам. Я прекрасно знал, что получу за работу лишь те деньги, которые он передаст мне сразу, поэтому поставил условие: ни с одним рисунком я не расстанусь без оплаты на месте и наличными — никаких чеков. Мы ударили по рукам, он выпил на дорожку — по-итальянски это называется staffa (стременная), и часто эту процедуру сопровождает старая поговорка: "Если собрался в дорогу, в солнечный день или в дождь, выпей вина хоть немного, к цели быстрее придешь".

Когда он ушел, я с удивлением услышал, как во французском посудном шкафу XVII века что-то зашуршало, дверцы его распахнулись, и оттуда вылез улыбающийся Эдгар. Он

1. Хорошо (*итал.*).

знал, что за выпивкой я могу что-то важное забыть или упустить, поэтому и спрятался, чтобы подслушать мой разговор с дилером. Секретов друг от друга у нас не было, и он часто играл роль моей записной книжки. "Какой гнусный тип, — засмеялся он, выходя из тьмы на свет. — Тебе следовало утроить цену".

Через несколько дней дилер вернулся и принес мне много старой бумаги для всех периодов от XIV до XIX веков, преимущественно XVIII века. Я решил проверить, каковы его познания, и попросил написать на каждом листе бумаги соответствующую дату. Он выполнил мою просьбу с минимумом ошибок. Как я выяснил, он также был клиентом моих друзей Луиса и Мари и просматривал кипы гравюр и рисунков в "Лавке древностей". Вместе со старой бумагой он принес много книг, репродукций, фотографий и других источников, включая некоторые оригиналы. Среди фотографий оказалось несколько примитивных имитаций работ Тьеполо, что впервые заставило меня усомниться в компетентности дилера. Он также принес несколько бутылок современных ярко-коричневых чернил, несколько коробок кричаще черных и красных мелков. И он рассчитывает, что с помощью таких, никуда не годных, материалов я намалюю что-то, хотя бы отдаленно напоминающее "старых мастеров"? Раздражала меня и манера его поведения. Он вел разговор так, будто мозг операции — это он, а я — простой исполнитель. Это он эксперт, знающий все тонкости соответствующего стиля и периода, а я — всего лишь безмозглый ремесленник, который каким-то образом обучился ремеслу, освоил умение водить по бумаге мелом и пером, а интеллекта тут требуется не больше, чем для работы киркой. Я видел, что передо мной самонадеянный нахал, который, при малейшей возможности, еще возьмется учить меня рисованию. Но об этом я помалкивал и позволял ему думать, что его поверхностные знания, обходительные манеры и назойливое дружелюбие меня вполне устраивают.

В первую партию сделанных мною рисунков входили Джанбаттиста Тьеполо, два Джандоменико Тьеполо, Пальма иль Джоване, Гверчино, Ванвителли и Кастильоне. Манере разных художников я следовал неукоснительно, но намеренно вводил некоторые дефекты стилистического или технического свойства, чтобы на выходе получились "декоративные" рисунки, какие ему якобы и требовались. Когда я их ему продемонстрировал, он остался доволен всеми — кроме "Гверчино". Он был прав, рисунок был слабоват. По какой-то причине — это мое признание наверняка порадует Дэниса Махона, крупнейшего в мире эксперта по этому художнику — мне ни-

когда не удавалось нарисовать “Гверчино”, которым я был бы полностью доволен. Странно, ведь его перо и манера замывки очень близки моим собственным рисункам, а, работая над XVII веком, я чувствую себя довольно уверенно. Более того, этого художника я изучал со всем возможным тщанием. У каждого из нас есть своя Ахиллесова пята, в моем случае — Гверчино. У нас с дилером был уговор: он забирает только те рисунки, которые его полностью устраивают, и я предал “Гверчино” огню. За все остальное дилер расплатился со мной наличными, как мы и договорились, и отправился домой — ждать моего следующего звонка, мол, я “нашел” еще одну партию новых “старых мастеров”. На следующую встречу он привез несколько рисунков-оригиналов, какие-то я должен был брать за образец, другие просто нуждались в восстановлении. Поскольку мы были друзьями, восстановительную работу он предложил мне сделать бесплатно. Я также с удивлением обнаружил, что вместе с этими рисунками он вернул моих Джанбаттиста Тьеполо и Лука Камбьязо — в испорченном виде. Дилер, или кто-то по его указанию, пропитал их каким-то химическим раствором, в результате бумага приобрела совершенно неубедительный лиловатый оттенок, а чернила набухли до такой степени, что рисунки стали совершенно неприемлемыми. Я был взбешен.

— Что с ними сделали, черт подери? — воскликнул я в ярости.

— Я хотел их немного состарить, уж слишком свежий у них был вид, — ответил дилер нервно.

— Ты просто идиот! — вскричал я. — Ты что, не знаешь, что нельзя старить бумагу, если она и так старая? И как ты вообще посмел прикасаться к моей работе?

— Ладно, Эрик, успокойся, — попытался снять напряжение дилер. — Тебе же ничего не стоит нарисовать их снова.

— Вот еще! Если ты такой умный, сам и рисуй.

Он стал умолять меня простить его, но я метал громы и молнии и внятно разъяснил моему новому другу: впредь пусть решает заранее, нравятся ему рисунки или нет, а уж потом их уносит, потому что я не возьму их обратно, не буду менять на другие и уж тем более делать заново.

Более или менее успокоившись, я показал ему мои новые “открытия”, среди прочих там был пейзаж Марко Риччи, еще одна неудачная попытка справиться с Гверчино, большая и очень важная композиция с фигурами в манере Антонио Гварди, небольшой венецианский вид по мотивам Джакомо Гварди. Он забрал все, кроме “Гверчино”, который снова полетел в огонь. Рассчитался он, как и раньше, наличными. За все, кроме “Джакомо Гварди”, и это показывает, каким он

был пройдохой. Я ведь ему внятно объяснил: сначала пусть решает, устраивает его рисунок или нет, а потом пусть его уносит, но он в порядке особого одолжения попросил отдать ему "Джакомо" на одобрение — до следующего визита. Он рассказал душещипательную историю о ребенке друга, у мальчика проблемы с наркотиками, собрать деньги на рисунки довольно сложно, но ради друга он совершил невозможное. Я, как дурак, сделал из моего правила исключение, и денег за "Гварди" так и не получил, да и сам этот рисунок испарился. В 1985 году дилер навещал меня в Антиколи довольно часто. Обычно он прибывал поздним утром, выбирал рисунки, потом я вел его пообедать в местную тратторию. За едой он рассказывал мне, что будет делать с коллекцией декоративных рисунков, которую он собрал. Скорее всего, осенью она пойдет по аукционам, и, чтобы вдохновить меня на еще большие подвиги, он подтвердил свое обещание отдавать мне пятьдесят процентов от прибыли, после того как его собственные вложения удвоятся. Как-то он спросил, не хочу ли я что-то выставить на торги самостоятельно? У меня действительно было двенадцать оригинальных рисунков Рафаэля Менгса — имитации голов на рафаэлевских фресках в Ватикане. Рисунки были большие, и я просто не мог их повесить на стенах нового дома. Я передал их дилеру вместе с серьезной, хотя и малой по размеру венецианской работой — рисунок головы старика, попавший ко мне из коллекции сэра Роберта Монда, наверное, он был выполнен в мастерских Джентиле Беллини. Поскольку мы были друзьями, никакой расписки дилер не дал.

За два с лишним месяца я "обнаружил" для него около тридцати рисунков "старых мастеров". Вот наиболее значительные из них: прекрасный этюд "Тинторетто", голова орла "Пизанелло", наброски "Бандинелли", фигуры "Лонги", обнаженный мужчина "Понтормо", этюды "Пармиджанино", несколько второстепенных художников, включая Болдини, разумеется, много обоих Тьеполо — чтобы использовать бумагу XVIII века. Все эти работы воспринимались как современные, я уже писал, что они мыслились, как декоративные, и едва ли могли пройти серьезную проверку. Но цены, за которые эти работы ушли с аукционов, говорят о том, что дилер без зазрения совести выдал их за оригиналы. На двухстраничном развороте из мартовского номера журнала "Antiquariato" за 1986 год есть две мои работы с указанием цен, которые ушли в галерею "Salamon Agustoni Algrante" в Милане 25 ноября 1985 года: 138 000 000 лир — за "Понтормо" и 25 300 000 лир — за "Пармиджианино". Итого около 95000 фунтов — неплохой

заработок, если учесть, что вложено было всего 3000 фунтов. Кстати говоря, портрет молодого человека в шляпе на том же развороте, проданный 13 декабря 1985 года на аукционе "Сотбис" как работа начала XVI века, тоже нарисован в наши дни, хотя и не мной. Шляпа была скопирована с одной подлинной работы того периода, а дата — с другой. Далее, натурщик очень походит на молодого человека со спорной картины Латура в музее Метрополитен "Шулер". Прибыль дилера была гигантской, куда больше 100 %, но, видимо, он забыл, что обещал своему другу Эрику половину. Да и про самого друга забыл. Какое-то время он вообще не появлялся, и я решил нанести ему визит, поздороваться и забрать моих Менгса и рисунок венецианской школы или деньги, за которые они были проданы с аукциона, а заодно и плату за Джакомо Гварди.

Оказалось, что дилер переехал. Он перебрался в просторную виллу, окруженную виноградниками, откуда открывался замечательный вид на город. Вилла была роскошно меблирована, к ней было пристроено новое крыло, где размещалась весьма ценная библиотека. Но удивительное дело: несмотря на все эти очевидные признаки процветания, дела у дилера шли, по его словам, не лучшим образом. Хотя Байем Шоу признал достоверность всех венецианских рисунков, конкуренты-дилеры посеяли семена сомнения. Да и мои Менгсы — явно не Менгсы. Что касается Гварди и моего раннего венецианского рисунка — они вообще исчезли бесследно. Ни слова не было сказано о том, чтобы как-то поделить с другом прибыль, в итоге я ушел от дилера с пустыми руками, и на связь со мной он больше не выходил. Что ж, так устроен мир, и так устроены некоторые дилеры, обходительные джентльмены с лицами, напоминающими серебряные чайнички.

Эпилог

Подобно Винсенту Ван Бланку, в начале жизни я знавал и бедность, и голод. Позднее, как и он, я познал комфорт, а в мои золотые годы — и роскошь. Но в отличие от него я никогда не считал себя непонятым гением, да и вообще гением, если на то пошло. Никто не принуждал меня становиться художником, и мир мне ничего не должен.

Возможно, некоторым экспертам будет приятно услышать, что я больше не работаю в манере мастеров былых времен. У меня есть свои долгосрочные проекты, которые хотелось бы завершить: книга о языке линий, текст которой уже написан, но его требуется дополнить иллюстрациями, а это

большая работа. Я собираюсь опубликовать свой перевод на английский всех стихов Микеланджело, и текст опять-таки готов, но к нему необходимо продуманное оформительское решение. На английский сейчас переведен "Эпос о Гильгамеше" — с комментариями, заметками и иллюстрациями. Эту работу я использую, как справочник по живописи и скульптуре, и она уже есть у меня в виде проиллюстрированной рукописи, которую, если кто-то проявит к ней интерес, можно будет издать. Если судьба подарит мне еще несколько лет, без дела сидеть не буду. Что касается дня сегодняшнего, я вступил в возраст, когда пора платить за неумеренность в молодости. Всевозможные излишества сказались на моем здоровье. Но, подобно счастливым сибаритам из Древнего Китая, я исповедую философию довольства, а посему свою жизнь на другую менять не намерен. А когда удовольствия от жизни или искусства станут мне недоступны, придет время ухода.

Обычно писатели, которые рассказывают историю про Винсента Ван Бланка, в заключение дают коллекционерам небольшой совет, и из уважения к традиции я сделаю то же самое. Первое безоговорочное правило: никогда не вкладывайте деньги в искусство — просто покупайте картины! Неверно вложенные деньги нанесут удар по вашему бюджету, а если вы заплатили за то, что доставляет вам радость (люди, которым искусство радости не доставляет, владеть произведениями искусства вообще не имеют права), значит, эти деньги потрачены с умом. Допустим, в один прекрасный день какой-нибудь напыщенный знаток попытается отравить вам удовольствие и скажет, что вы купили подделку, — отошлите его к странице 357 в книге сэра Эрнеста Гомбриха и скажите ему (или ей) со всей определенностью, что никаких подделок нет, а есть подельные эксперты и их поддельные ярлыки. И последнее: ни на мгновение не позволяйте никаким сомнениям отравить себе удовольствие, которое вы получаете от вашей покупки, — наслаждайтесь ей такой, какая она есть. Кто знает, вполне возможно, вы приобрели подлинного Ван Бланка.

Италия
Апрель 1991

Алексей Симонов

Дю Вентре в эпоху джу Гашвили

Без необходимого жить можно,
без лишнего нельзя.

М. А. Светлов

У этой истории много начал. И совершенно невозможно определить, какое из них следует считать первым.

Одно начало — самое древнее — 1553 год — год, когда в Гасконии, в семье обедневшего дворянина родился Гийом дю Вентре — поэт, бретер, баловень женщин.

Другое начало следует датировать где-то 1943 годом — даты в этом повествовании носят приблизительный характер, — в литейном цехе завода-лагеря под названием "Свободное" два "придурка" тащили кокиль с чугуном для разливки его в изложницы — делали минные корпуса, и передний, приостановившись, кинул через плечо заднему: "Вот так Вулкан ковал оружье богу".

Еще одно начало — четыре года спустя. Москва, комната с кривым полом в двухэтажном флигеле на Зубовской площади — аккурат там, где стоит сейчас тяжкий утюг Счетной палаты. Среди немногочисленных вещей Якова Харона, которые он привез из лагеря на волю после десятилетней отсидки, волю, ограниченную запретом жить в одиннадцати крупнейших городах страны, — маленькая, в четвертушку листа, розовато-сиреневая книжечка, отпечатанная на чертежных синьках, "Гильом дю Вентре. Сонеты" — и нарисованный вензель. В той книжке появились на свет первые сорок сонетов. Книжка открывается вульгарно-казенным — в духе сороковых — предисловием переводчиков: Якова Харона и Юрия Вейнерта.

А вот и четвертое, тоже неплохое начало: слышите, как фамилия переводчика Вейнерта отзывается в имени автора сонетов — Вентре? "Когда б вы знали, из какого сора..." Вот именно.

Протокольно точное начало этой истории — 1988 год. Уже нет на свете ни Вейнерта, ставшего жертвой несчастного случая в шахте, — в ссылке в начале пятидесятых, ни Харона, умершего от последствий лагерного туберкулеза в семьдесят втором. Ко мне приходит Эда Кузьмина — редактор издательства "Книга", дочь великой переводчицы и маминой приятельницы, Норы Яковлевны Галь, и предлагает мне со-

© Алексей Симонов, 2013

ставить, снабдить предисловием и выпустить в свет ту рукопись, которую, "ну, ты помнишь, никак не удавалось напечатать десять лет назад". И весной 89-го выходят "Злые песни Гийома дю Вентре", где впервые, тиражом в сто тысяч экземпляров, появляются сто сонетов, прозаические комментарии Харона, написанные за двадцать лет до того в туберкулезном санатории, и мое предисловие — первый и до сего дня единственный доступный источник некоторых более или менее надежных исторических достоверностей, на которых держится сия легенда.

Ну и, напоследок, еще одно — на этот раз международное — начало. В 2003-м или 2004 году мне позвонила из Парижа некая аспирантка Сорбонны (есть ли там аспирантура или я неправильно ее понял — не знаю) и попросила разрешения использовать мое предисловие как источник сведений об авторах Гийома, которому она посвятила свою диссертацию и уже перевела несколько сонетов на... тут я стал так смеяться, что даже забыл записать, как звали даму. Смешно мне было, оттого что перевести сонеты дю Вентре можно было только на язык оригинала, а оригиналом этих текстов был язык переводов с французского, где антураж XVI века был заимствован из "Хроники времен"... Мериме или "Мушкетеров" Дюма. И мне, как-то совсем забывшему о Франции как о родине дю Вентре, все это показалось безумно смешным.

Сделали ли дю Вентре французским классиком — не знаю, под каким соусом подавалась ее диссертация — не ведаю, но то, что родиной дю Вентре была Россия, вся история рождения и бытования этой мистификации только подтверждает — это так.

* * *

А зачем?

Поскольку пишу я это специально для номера журнала о литературных мистификациях и всякий в нем публикующийся должен будет так или иначе ответить на сей вопрос, обойдусь-ка я без теории — во-первых, как таковая она для меня вещь в себе, малоосвоенная, труднодоступная, во-вторых, найдутся среди авторов и лучше меня вооруженные знанием и ответят на этот вопрос на должном уровне, а в-третьих — и это, как мне кажется, ближе всего к истине, — ответов на этот вопрос будет столько же, сколько публикаций, потому что в каждом случае отдельному "зачем" соответствует свое "потому что". И снова — не одно, как и в описываемой мною истории.

Сто сонетов разделены на пять тетрадей, по двадцать в каждой. И каждой тетради придана глава прозаического комментария, написанного Я. Е. Хароном через годы и имеющего целью объяснить читателю обстоятельства места и времени рождения сонетов — войну, лагерь, одиночество, азарт работы, спасительность чувства юмора.

"Эти стихи, — пишет Харон, словно отвечая на наше главное "зачем?" — были для нас не целью, а средством". Надеясь на догадливость читателя (в то время сугубо гипотети-

ческого), Харон не поясняет, средством чего или от чего. Ну что ж, попробуем догадаться, например, с помощью классиков. "Главное изменение в людях, — пишет о лагере Василий Гроссман в романе "Жизнь и судьба", — состояло в том, что у них ослабевало чувство своей особой натуры, личности и силилось, росло чувство судьбы". Сонеты дю Вентре помогали авторам оставаться самими собой, не давали ослабеть "чувству особой натуры" и бросали вызов судьбе — в этом их главный смысл, главное достоинство и, как мне представляется, главное "потому что".

Очень уютно чувствуешь себя, когда можешь и на другое "зачем" найти авторитетный ответ в творческом наследии умных современников. На вопрос почему на строчку: "Вот так Вулкан ковал оружье богу", произнесенную Вейнертом, Харон отозвался в рифму: "Персей Пегаса собирал в дорогу", или, иначе говоря, почему это "не цель, а средство" достигалось именно через поэзию, отвечу стихотворением Бориса Слуцкого "Когда русская проза пошла в лагеря":

...Прозой разве
утешишься в горе?
Словно утлые щепки
Вас влекло и несло,
Вас качало поэзии море.

По утрам, до поверки,
смирны и тихи,
Вы на нарах слагали стихи.
От бескормиц, как палки,
тощи и сухи,
Вы на марше творили стихи.
Из любой чепухи
Вы лепили стихи.

Ну и еще одно "зачем?" — относится к избранной форме. Выбирая сонет, они обеспечивали себе головную боль на весь кусок своей жизни, посвященный Гильому дю Вентре — так он назывался при рождении в России — или освященный им. Сначала я отвечу на этот вопрос теоретически, приведу ответ из их, Харона с Вейнертом, предисловия, из которого яснее ясного, насколько туманна эта теория и насколько соответствует она нормам вульгарного литературоведения середины 40-х:

Увлечение Гийома дю Вентре сонетом — скорее всего, дань моде; но оно объясняется, если угодно, еще и активной неприязнью юноши к псевдоклассическим длиннотам придворной поэтической речи. В детстве поэта окружал скупой и сочный язык гасконских крестьян, известных своей способностью одним острым словцом взбеленить соседа и заодно лишить дара речи его сварливую жену (разумеется, если она не гасконка). "Одной прибауткой гасконец убивает трех провансальцев", — говорят еще и сегодня на родине дю Вентре. Привлекательная сила сонета — еще и в его лаконизме, часто недоступном другим миниатюрным формам. <...>

У дю Вентре мы уже встречаем сонет-сатиру, сонет — жанровую сценку, наконец, сонет-декларацию, в котором заключительные строки — "ключ" — обретают выразительность и функцию призыва, лозунга. Современники по-разному воспринимали эти вольности. <...>

...А, например, Агриппа д'Обинье, близкий друг — и литературный "противник" — дю Вентре, упрекает его в сонете же, ему посвященном:

Твой стих, Гийом,
нагнать способен страху:
Ты влил в него и желчь,
и пьяный бред!
Сумел ты изуродовать сонет,
Как дьявол
искорежил черепаху... и т. д.

Так или иначе увлечение сонетной формой с той поры стало весьма распространенным. Лаконичность сонета, ясность и строгая логика его построения ("диалектичность": 14 строчек, 4 строфы — теза, антитеза, синтез и ключ, — неожиданным афоризмом или иным эффектным аккордом, венчающим поэтическую миниатюру и одновременно раскрывающим читателю гражданский ее подтекст) обусловили широкое распространение этой формы во всех литературах Возрождения.

* * *

Надо сказать, что писали они это предисловие уже после... после того как был сформирован план мистификации: 5 тетрадей по 20 сонетов, после того как первые сорок сонетов были отредактированы и подготовлены к изданию в виде тех самых пяти книжечек на розовато-сиреневых синьках, про которые я уже упоминал. Здесь, не сдерживаемые необходимостью каждое хулиганство уложить непременно в 14 строк, Харон и Вейнерт шалили вовсю, "показывали образованность", развлекались на интеллектуальном поле, делая вид что играют по правилам своего времени. Когда я готовил книжку к печати в 88-м, то побоялся реакции образованного читателя и убрал этот балаган в "приложение", как исторический факт, не имеющий художественной ценности.

"Писалось оно уже под конец, когда чувство исполненного долга наполняло нас радостью, и была это уже не работа, а веселая игра — мы резвились и валяли дурака, давали волю своей фантазии и хохотали, представляя себе возмущение ученых мужей — наших будущих читателей — 'непростительными прегрешениями' против истории, лингвистики, стилистики и прочая..." — так пишет сам Харон в своих комментариях и из них же возникает не простой вопрос: "уже не работа, а веселая игра" — значит, сами сонеты были работой? То есть чем-то освященным их общими жизненными принципами?

Попробуем догадаться, в чем тут дело. И Харон нам помогает своими комментариями, в которых под видом трепа выдает самые серьезные мысли и желания. Например, такое: "Всю жизнь, сколько я себя помню, это казалось мне величайшим счастьем — уметь что-то делать. Не как-нибудь, не тяп-ляп, а по-настоящему, красиво, легко, свободно, виртуозно. Разницы в профессиях для меня в этом отношении просто не существовало. Красивая работа столяра или пианиста, токаря или живописца, слесаря-лекальщика или хирурга — все мне казалось равно прекрасным и вызывало горячую зависть. 'Вот бы мне так' — пожалуй, наиболее постоянный лейтмотив моих заветных дум и мечтаний в течение долгих лет, чуть ли не всей жизни".

То есть мы имеем право предположить, что сонет был избран именно потому, что

это одна из самых трудных литературных форм и научиться ею владеть следовало "легко и виртуозно", причем независимо от образования и вопреки более чем скромным возможностям лагерной библиотеки, цитаты из Агриппы д'Обинье приходилось придумывать самим, а латинских грамматик неоткуда было взять.

Харон и Вейнерт попали в лагерь в одном и том же возрасте: двадцать три им исполнилось уже за решеткой. И если у Харона за плечами были несколько курсов Берлинской консерватории и работа на киностудии, то у Вейнерта, первый раз сосланного сразу после 9-го класса школы, — ничего, кроме знаний из рук в руки — от соседей по высылке или нарам. Так что планку они себе поставили на почти недосягаемую высоту...

* * *

Теперь я хотел бы привести хотя бы несколько сонетов, чтобы читатель мог составить собственное мнение о том, что из всего этого у них получилось.

Ну, к примеру, этот:

Меня учил бродячий
менестрель,
Учили девичьи глаза и губы,
И соловьев серебряная трель,
И шелест листьев ясеня и дуба.
Я мальчиком по берегу бродил,
Внимая волн загадочному шуму,
И море в рифму облекало думу,
И ветер сочинять стихи учил.

Меня учили горы и леса;
С ветвей свисая,
мох вплетался в строки.
Моих стихов набрасывала кроки
Гасконских утр
прозрачная краса.

Меня учил...
Но суть совсем не в этом:
Как может быть гасконец
не поэтом?!

Или этот:

Когда стоишь
одной ногой в могиле,
Ты вправе знать:
за что тебя любили?

Меня любила мать
за послушанье,
За ловкость рук —
учитель фехтованья,
Феб-Аполлон —
за стихотворный пыл.

За томный взор
меня любили прачки,
Марго — за вкус,
а судьи — за подачки.
Народ за злой язык меня любил.

Отец духовный —
за грехов обилье,
Раскаянье и слезы крокодильи.
Агриппе нравилось,
что я — чудак.

Три короля подряд меня,
как братья,
Любили так,
что чуть не сдох в объятьях.
Лишь ты меня любила
"просто так".

Я люблю и за многие годы выучил наизусть по крайней мере пятую часть творческого наследия Гийома дю Вентре. Поэтому позвольте еще пару из самых мною любимых:

"Аз есмь Господь..." — Слыхал.
Но сомневаюсь.

"Не сотвори кумира..." –
А металл?
"Не поминай мя всуе..." –
Грешен, каюсь:
В тригоспода нередко загибал.

"Чти день субботний..." –
Что за фарисейство!
Мне для безделья
всякий день хорош.
"Чти мать с отцом..." – Чту.
"Не прелюбодействуй..."
От этих слов
меня бросает в дрожь!

"Не убивай..." –
И критиков прощать?!
"Не укради..." –
А где же рифмы брать?
"Не помышляй
свидетельствовать ложно...".

"Не пожелай жены,
осла чужих..."
(О, Господи,
как тесен этот стих!)
Ну, а жену осла-соседа – можно?

Чтоб в рай попасть мне –
множество помех:
Лень, гордость, ненависть,
чревоугодье,
Любовь к тебе и –
самый тяжкий грех –
Неутолимая любовь к Свободе.

Ленив я. Каюсь: здесь моя вина.
Горд. Где найти смиренье
дворянину?
Как обойтись французу
без вина,
Когда он пил
на собственных крестинах?

Любить врагов?
Об этом умолчу!
С рожденья не умел.
И не жалею.
В любви к тебе признаться?
Не хочу:
Тебе признайся –
будешь мучить злее.
Отречься от Свободы?
Ну уж нет:
Пусть лучше в пекле
жарится поэт!

Сонеты расположены вдоль придуманной Гийому дю Вентре биографии. Они – ее верстовые столбы. Годом рождения авторы избрали 1553-й и оказались Нострадамусами. Раньше 1953-го 400-летие Гийома, к которому они надеялись приурочить выход сборника в свет, не могло состояться. В стране СССР выход в свет дю Вентре не мог состояться пока жив был джу Гашвили.

Далее, по версии переводчиков, семнадцатилетний юноша попадает в Париж, стихи, дуэли, романы. У него все в будущем, он весел, остроумен, удачлив и... беден.

Благодарю тебя, Создатель мой,
За то, что под задорным
галльским солнцем
(Под самой легкомысленной
звездой!)
Родился я поэтом и гасконцем!

За страсть к Свободе,
за судьбы стремнины,
За герб дворянский,
за плевки врагов,
За поцелуи женские, за вина,
И за мое неверие в богов,

За мой язык французский,
злой и сочный,
За рифм неиссякающий
источник –
Твои дары пошли поэту впрок!

Мне на земле не скучно,
слава Богу, –
Неплохо ты снабдил меня
в дорогу!
Одно забыл: наполнить кошелек.

Взрослость наступает неожиданно и жестоко. В 1572 году придворные интриги, казавшиеся молодому дю Вентре забавами, оборачиваются трагедией Варфоломеевской ночи, где, верный принципу д'Артаньяна: "если трое напали на одного — неправы трое", он, легкомысленный безбожник, оказывается в рядах побиваемых гугенотов.

Не буду пересказывать дальнейшее своими словами, снова обращусь к предисловию, написанному обоими соавторами:

С неимоверной силой возмущения и гнева, неожиданной и даже удивительной для вчерашнего изящного каламбуриста, угождавшего своими эффектными, но безыдейными остротами всему Парижу, Вентре обрушивается на инициаторов погрома — Карла IX, королеву-мать, Гизов.

Первые же два-три образца творчества в новом жанре обеспечивают их автору место в Бастилии и увлекательную перспективу — расстаться с собственной головой на Гревской площади. Пожалуй, лишь незаурядная популярность поэта и его широкие связи побудили Карла заменить смертную казнь "за королевскую измену", как это тогда называлось, вечным изгнанием дю Вентре из Франции.

Паук-судья мне паутину вьет.
В ушах не умолкает гул набата...
Молиться? Не поможет мне
Распятый:
Завтра я взойду на эшафот.
Не рано ли поэту умирать?
Еще не все написано, пропето!
Хотя б еще одним
блеснуть сонетом —
И больше никогда
не брать пера...

Король, судья, палач и Бог —
глухи.
Вчера кюре мне отпустил грехи,
Топор на площади добавит:
"Amen".

Умрет Вентре.
Но и король умрет!
Его проклятьем помянет народ,
Как я при жизни
поминал стихами.

Затем Англия, где дю Вентре проводит в изгнании несколько лет. Возвращение. Участие в так называемых гугенотских войнах. Он дружит с Генрихом Наваррским, впоследствии теряя его расположение: после того как друг Генрих становится французским королем — Генрихом IV, и так вплоть до Нантского Эдикта 1598 года, когда след его теряется в истории. Вот что пишут об этом авторы:

Отсутствие дат и иных документальных оснований исключает возможность строгой хронологической систематизации литературного наследия этого солдата, ворвавшегося — по собственному его определению — с пистолетом на Олимп, этого столь же одаренного, сколь и легкомысленного французского бунтаря. Исходя из ощутимой автобиографичности его произведений и руководствуясь собственными стилистическими соображениями, мы расположили избранные нами 100 сонетов в пяти тетрадях, в известной мере отвечающих пяти важнейшим этапам жизни и творческой эволюции их автора.

Не многие события в жизни Гийома дю Вентре уподоблены обстоятельствам жизни его авторов. Заключение в Бастилию, изгнание из Франции, любовь по переписке — вот, пожалуй, и все. Зато в зеркале характера дю Вентре отражаются их черты: и молодость, и бесшабашный атеизм, ироничность, задиристый, не признающий запретов юмор, неприхотливость в житейских обстоятельствах и даже уверенность в незаурядности своего предназначения. Пусть не так отчетливо и резко, но отразился в сонетах и разнобой их чувств (ведь писался дю Вентре не один год): грусть и жажда мщения, тоска несвободы и жар схватки со злом, моление о справедливости, страх перед беспамятством близких, счастье полученного письма, горечь измены... Чувства сосуществовали и составляли жизнь автора — овеществленные в стихах и собранные в тетради, они становились биографией героя. Только не следует воспринимать сходство их чувств и биографий слишком буквально. Очень соблазнительно в строках: "дрожи, тиран, перед моим пером" или "но я тобой, король-мясник, не побежден" — и еще в десятках подобных строчек вычитать их ненависть к Сталину или, на худой конец, к Ежову с Берией. И, вероятно, кто-то из тех, кто читает эти строки впервые, поддастся этому соблазну. По-моему, делать этого не стоит. Не стоит им навязывать нашу запоздалую мудрость. Свобода и тирания — вечное противоречие, вечная боль человеческой души и, следовательно, — вечная тема поэзии.

Крупным литературным событием книга Гийома дю Вентре так и не стала. И едва ли могла, изданная в 47-м в 5 экземплярах. Но — и в конце войны, и в первые два послевоенных года она не могла появиться на свет вообще, хотя читавшие первые сонеты такие литературные авторитеты, как шекспировед Михаил Морозов, переводчик Михаил Лозинский, поэт Владимир Луговской давали на них восторженные отзывы. Создался даже малый круг любителей и поклонников Гийома и его сонетов, но ни для одного из них эти стихи и биография их автора не были мистификацией: все знали, что написаны они двумя зеками в лагере "Свободное", историю которого можно найти сегодня в Яндексе, где, отзываясь на пароль "Гийом дю Вентре", есть среди 17 страниц упоминаний в том числе и история лагеря, позднее ставшего заводом. Были читатели, знавшие авторов лично, а среди них Григорий Львович Рошаль и Вера Павловна Строева — величественные мамонты кинорежиссуры эпохи черно-белого расцвета, то есть конца 30-х, моя мама, закончившая Литинститут перед самой войной, из маминого дома Харона и забрали 1 сентября 1937-го, ее так сказать референтный круг, состоящий из культурных родственников и особо доверенных инженеров (мать всю войну снабжала металлом танковую промышленность). "Маркиза Л" (Люся Хотимская), к которой обращены основные лирические сонеты, — возлюбленная, а потом жена Вейнерта, ле-

нинградка, косвенная виновница последней Юриной посадки — они обменялись столь многозначительными телеграммами, понятными только им двоим, что не заподозрить шифрограмму тайного сообщества было в 1937-м просто невозможно. Я хуже знаю ленинградский круг первых читателей Гийома — мое знание скособочено: из Юриной семьи я знал, да и то лишь в конце 50-х, Юриного младшего брата — инженера, который изредка навещал наш с мамой дом.

Были среди первых читателей и критики, и даже редакторы, о которых с особым пиететом вспоминает Харон в своих прозаических комментариях: первые поправки в текст предложил в письме, посланном в лагерь, Николай Альфредович Адуев, франкофон и юморист старой школы.

Приведу лишь несколько примеров "редактуры на полях", — пишет Харон в комментариях, — как мне представляется — очень характерных для поэтического и человеческого облика Николая Альфредовича.

Рифма "увенчан — женщин" обведена многозначительной и сердитой чертой. Приписка: "Очень изъезжено. Даже у меня есть!" <...>

...В "Химерах" первой редакции второй катрен описывал, как "друг друга рвут зубами обезумевшие кони". Адуев поставил рядом снежинку-сноску, а внизу написал: "'Еще рыдают раненые кони' (Стийенский). 'Хохочет, обезумев, конь' (Сельвинский). И вы, Вентре, в ту же конюшню?"

...Седьмая строка в "Четыре слова" первоначально выглядела так: "За них я шел в Бастилью и в изгнанье". Адуев: "А лучше так: в Бастилию, в изгнанье. На что ж даны нам знаки препинанья?"

...Поправка в строчке "Генрих Гиз — дерьмо" — совсем крохотная: многоточие. Но вот как аргументирует Николай Альфредович: "Точнее бы mot на рифму дерьмо. Но поскольку г-но, сойдет и давно. Только... поставьте в связи с этим перед "дерьмо" многоточие.

"...Не француз, не XVI век, а ученик Игоря Северянина!" — это по поводу "Ты встречи ждешь, как в первый раз, волнуясь, Мгновенья, как перчатки теребя" и т. д. Бесчисленные "как" обведены Адуевым кружочками, а сбоку дан совет: "Сонет творя, не 'как'-айте зря!"

В общем — всем бы поэтам такого редактора!.. Тем более что на похвалу Адуев был не менее щедр — и не менее изобретателен.

* * *

По большому счету мистификацией эта история стала только на недолгий период во второй половине 50-х, когда авторы-переводчики утратили моральный авторитет доблестных интеллигентов, сидящих в лагере, и стали просто переводчиками, или чем-то вроде переводчиков какого-то малоизвестного француза. Харон уже отпечатал и сброшюровал в самиздатскую книжку 100 сонетов. В связи с отсутствием лагерных копировальных возможностей сброшюрованная книжка существует в единственном экземпляре, уже Юры нет в живых лет пять, а самоуничижение паче гордости — Яков предъявляет своим доброхотам-распростра-

нителям — это и маме, и ее литературным подругам, Фриде Абрамовне Вигдоровой, Надежде Яковлевне Мандельштам — единственное условие: показывайте кому хотите, но без рассказа об авторах и лагере. Не хотел, не терпел, боялся снисходительности. И если пока он был там, Вентре был их письмом на свободу, теперь, когда на свободу вышел он сам, — Вентре для него становился литературной шуткой, важной главным образом тем, что она в памяти была накрепко связана с Вейнертом, ведь портрет Вентре был создан не только путем перестановки букв, но и пририсовыванием усов и густой шевелюры к портрету все того же Вейнерта. Таким и запечатлен в истории. А как только из биографии Гийома убрали место рождения, он сразу посерьезнел и претензии к нему возросли многократно. С целью пробить сонеты в печать мать и ее подруги стали давать их читать тем, кто имел вес и мог этому помочь. Иногда оказываясь в крайне неловких ситуациях, или того хуже — затягивая в них уважаемых людей.

Дорогая Фридочка! — цитирует Харон. — Что делать? Научите, пожалуйста. Сонеты Харона мне ужасно не понравились. Я ненавижу щегольство стилизацией, манерничанье, Гийомов, Агасферов, Обинье, Валуа, Мануциев, Амати и Finita la commedia, и Quod erat demonstrandum, и Sic transit... Умом я понимаю, что кое-где есть и остроумие, и меткость, и мастерство. но для души мне это нисколько не нужно — мне скучны эти дешевые позы, этот моветон наигранного снобизма, эта мармеладная Гаскония. Мне так хотелось, чтобы все это было прекрасно — но с каждой страницей книга становится все более чуждой мне. Даже острая тематика на стр. (...) и др. не примиряет меня с ней. И кроме того, я, старовер, люблю, чтобы сонеты были сонетами. Эта трудная форма требует точных рифм. А здесь слово "сабо" рифмуется со словом "моего" (и "зубов"), слово "спасти" со словом "Стикс", слово "Нострадамус" со словом "руками". Есть крылатые слова, есть эффектные мысли, но — разве этого мы хотим от поэзии?

Не правда ли, как грустно? Я так хотел, чтобы стихи мне понравились. Надеюсь, Вы не сказали поэту, что они у меня. Умоляю Вас не читать ему этих строк. Скажите, что я болен (это правда!), что я уехал, ради Бога — ведь я не виноват, — помогите!

Ваш... — дальше у Харона так:

Зная мой легкий нрав неунывающего оптимиста, Фрида Абрамовна последней просьбы не выполнила, чем доставила мне неподдельное удовольствие, омрачаемое лишь сожалением, что и Юрке не доведось прочесть этот приговор. Вот уж кто бы повеселился! Юрка выучил бы его — да просто запомнил его наизусть с ходу, и всякий раз, как я стал бы что-то "редактировать", утирал бы мне нос подходящей цитацией — о, как он это умел!.. "Не очень надрывайся-то, — язвил он обычно, — не то доредактируешься, чего доброго, до того, что нас за настоящего дю Вентре примут..."

В отличие от Харона, который так и не назвал автора этого письма, я — сын грубого века — могу сказать, что история

с Корнеем Ивановичем Чуковским была еще веселее, чем это извиняющееся письмо Самуила Яковлевича Маршака. Высказав серьезные стилистические, исторические и прочие замечания как по форме, так и по содержанию, Корней Иванович вдруг услышал от собеседницы, как и где эти сонеты рождены, то, чего Харон не велел обрушивать на экспертов. И тут Чуковский не просто дал задний ход, а принялся убеждать свою собеседницу, что за эти пять минут у него буквально перевернулась психика, изменился взгляд на мир и совершенно иначе стала выглядеть шкала ценностей.

Какие ловушки устраивает нам история, особенно советский ее период, как подталкивает к двойной морали высокомудрых, культурных и нравственно полноценных своих граждан. С этой точки зрения, сонеты дю Вентре тоже были ловушкой, да еще какой!

* * *

А потом Харона догнал лагерный туберкулез. Открытая форма обрекает на долгое санаторное лечение. И вот, воззвав к всегда присутствовавшему в Хароне демону целесообразности, его жена Света, его подруга — моя мама (чрезвычайно узкий у Якова, референтный круг) уговорили его, что, раз публикации самих сонетов добиться не удалось, необходимо предпослать им некий прозаический комментарий, рассказывающий историю их, Гийома и сонетов, появление на свет. Напомню, что это было время выхода "Самородка" Шторма, "Одного дня..." Солженицына, алдан-семеновских патриотических воспоминаний, то есть лагерная тема перла вовсю. И Харон, которому не позволено было убегать из санатория на свою любимую киностудию, признал, что это — наиболее рациональный способ бессмысленного убийства времени. Харон вообще был человек на особицу: заявление о приеме в Союз композиторов он назвал "Челобитная для пишущей машинки соло" и не сильно огорчился, когда заявление было отвергнуто. То, что вышло из-под пера Харона, было разительно непохоже на господствовавшую интонацию завороженного покаяния, с каким мы воспринимали написанное о лагере. Помнится, великий Шаламов говорил про размер лагерной темы, где уместятся десятки Солженицыных и пяток-десяток Толстых. Но ведь и он не подразумевал, что в числе оных окажутся свои Ильф и Петров или, того хуже, свой Гашек с Иосифом Швейком — любимым литературным героем Харона. А в комментариях Якова Евгеньевича швейковская интонация занимает основополагающее место. Не зря же он утверждал, что юмор — основа человеческого общения, даже если объектом осмеяния приходится быть тебе самому.

Ирония в рассказах о лагере? Да это же кощунство. И так она в дальнейшем и воспринималась эта рукопись, которая теперь состояла из стихов и прозаического комментария и, перестав быть мистификацией, стала заурядным литературным самотеком, не приня-

тым журналами и издательствами до поры оттепели и перестройки, то есть те самые семнадцать лет, которые прошли от написания комментария к сонетам Гийома до выхода книги в 1989-м. И только уже в начале 90-х появится еще одна книга, написанная с той же степенью насмешливости в отношении к пафосу, еще одним киношником и старым сидельцем Валерием Семеновичем Фридом, "58 с половиной", где он поминает Харона, как своего литературного предшественника в развенчании пафоса темы тюрьмы и лагеря.

"А теперь, уважаемый читатель, переверните эту страницу. Вы услышите, как зазвучит медь оркестра, ведь вы совершаете таинство первооткрытия: именно с этого, долгожданного и торжественного, события и начнется третья биография Гийома дю Вентре", — так заканчивалось мое предисловие к вышедшей в 89-м книге "злых песен". Как видите, лично я не смог избежать некоторого пафоса и, вполне вероятно, заслужил бы за это хорошую затрещину от авторов-переводчиков, но никого из них давно уже не было в живых.

Что же осталось от этой культурной шутки, временем и обстоятельствами превращенной в мистификацию, переменами в этом времени выращенной в легенду и к нашим дням основательно подзабытой, но все-таки подкрепленной полутора сотнями упоминаний в меню интернетовских справочников, где многочисленные пересказы друг друга и первого моего предисловия к книге 89-го года перемежаются выдержками из мемориальских списков осужденных по 58-й, где Вейнертов, кроме Юры, еще четыре, а Харон — один, выступлением неведомой мне музыкальной группы с диким занудством исполняющей один из сонетов дю Вентре на собственную музыку, или изысканием сибирского краеведа по поводу истории поселка "Свободное", где родился Гийом, и превращения тамошних авторемонтных мастерских в завод.

Не знаю, стал ли дю Вентре в результате написанной о нем диссертации признанным классиком французского Средневековья. Как я уже упоминал, бесцеремонность моей реакции на сообщение дамы из Сорбонны, видимо, не подтолкнула ее к продолжению нашего знакомства. Одно только: скорее всего, переводы дю Вентре на "язык оригинала" едва ли добавили им прелести и известности — уж больно отличаются по породе и темпераменту те, кто "переводил" с французского, от тех, кто "возвращал" их "родной речи". Видите, сколько кавычек в одной фразе.

Неожиданным продолжением истории дю Вентре в России стал вышедший в 2004 году в издательстве "Вагриус" роман некоего Леонида Острецова "Все золото мира, или Отпуск в Зурбагане", где главным героем исторической части романа является... Гийом дю Вентре — отпрыск старого дворянского рода, да, да, тот самый, ибо на странице 42-й имеется сноска: "Авторство сонетов принадлежит Я. Харону и Ю. Вейнерту,

а эпиграфы к главам — автору романа". Так что не только сам Гийом обрел новую биографию, но даже творческий его портфель пополнился некоторым количеством виршей, увы, уступающих приведенным в тексте сонетам "исторического" дю Вентре.

Ну а теперь — завершающий аккорд этой истории, где Гийом и его стихи выступают в двух ипостасях: перста судьбы и уз Гименея. Я оставил его на десерт: уж больно, как мне кажется, он хорош.

В начале 50-х в Воркутинском лагере под названием "Кирпичный завод" сидела моя тетка, Софья Самойловна Ласкина, отправленная туда еще в 49-м. Срок она мотала несоразмерный — 25 лет, так что иллюзии о человеческом будущем посещали ее только тогда, когда вместе с товарками, устав от катания тачек в шахте, они читали друг другу стихи, кто что помнил. Среди теткиных запасов памяти оказалось несколько сонетов Гийома (тогда еще Гильома) дю Вентре. В составе этой небольшой компании сиделиц была и юная филологиня (незаконченный университет) Стелла Корытная, которую все и тогда, и много позже, до самой ее смерти, звали Светой. Отец Светы, бывший первый секретарь Московского горкома партии Семен Корытный был расстрелян еще в годы большого террора, мать — Белла Якир — старая большевичка и родная сестра Ионы Якира — сидела на другом конце страны, в лагере ЧСИР (членов семей изменников родины), двоюродный брат, впоследствии известный диссидент Петя Якир, тоже сидел, словом, очень сидячее было у Светы семейство.

Одного из авторов-переводчиков, то есть Харона, тетка знала хорошо, а в короткий срок, когда Яков с Юрой появились в Москве после первой отсидки и перед вечной ссылкой, успела познакомиться и с Вейнертом, так что представление об этих орлах имела вполне основательное: ну как могли стихи, написанные в одном лагере, восприниматься молодыми женщинами в другом? Талант, помноженный на несгибаемость духа, вызывал восторг и растоплял филолого-исторические придирки, если таковые и были. Словом, еще не будучи знакомой ни с Хароном, ни с Вейнертом, в Гийома дю Вентре Света была уже влюблена.

А потом они встретились, уже освобожденные, но еще не реабилитированные, встретились в Москве, в нашем с мамой доме на Зубовской площади, и...

Вчера я позвонил Юрке — ну как еще могли Яков и Света назвать своего позднего сына? Юрий Яковлевич — прямой потомок игры в дю Вентре — уже немолодой компьютерный гений. И его сын Яков тоже с гордостью носит эту фамилию.

Нет, не дю Вентре — Харон.

1553–2012

Лариса Васильева

А. П. Чехов и Иштван Бака. Имя свое и чужое

Чехов-Чехонте был охотник до всяких шуток. “Его молодой талант играл как шампанское, тысячами искр”, — напишет позднее А. В. Амфитеатров, прозаик, литературный и театральный критик, активно сотрудничавший вместе с Чеховым в “Будильнике”, в “Осколках” и других юмористических журналах. Обладая незаурядным даром имитации, Чехов умел писать, как и герой одного его рассказа того периода, “на всякие меры, манеры и размеры”, любил подтрунивать над своими собратьями по перу, сочинял пародии на Виктора Гюго, на Жюля Верна. У него есть и рассказы, выдаваемые им за переводы с португальского, с испанского, хотя переводами он, как известно, не занимался.

Повесть “Ненужная победа”, “литературная шалость”, как называл ее сам автор, возникла совершенно случайно. Двадцатидвухлетний А. Чехов сочинил ее на спор с редактором “Будильника” А. Д. Куре-пиным, который утверждал, что русские беллетристы не умеют писать для широкой публики легко и занимательно, а Чехов заявил, что берется написать роман из иностранной жизни не хуже переводных романов того времени. “Из меня водевильные сюжеты прут, как нефть из бакинских недр”, — признавался он в одном из писем 80-х годов. Курепин не особенно верил в успех и — по условиям пари — оставил за собой право прекратить печатать роман в любой момент. Но повесть очень заинтересовала публику, она печаталась в журнале с продолжением и была благополучно доведена до конца. И чтобы не оставалось никаких сомнений, что это — произведение иностранного автора, завершали ее слова: “Переведенная на русский язык, она и предлагается нашим читателям”. Чехов пари выиграл. Читатели “Будильника” приняли все за чистую монету, а самые проницательные даже “угадали”, кто бы мог ее написать. По свидетельству брата — Михаила Чехова — в редакцию “Будильника” поступали письма с запросами “Не Мавра ли Йокаи этот роман или не Фридриха ли Шпильгагена?”

Имена этих двух очень популярных в России иностранных прозаиков были названы неслучайно. И Мор Йокаи, и Фридрих Шпильгаген обрели прижизненную славу не только у себя на родине — в Венгрии и Германии, — но и за ее

© Лариса Васильева, 2013

пределами. К тому времени, когда появилась в "Будильнике" чеховская "Ненужная победа" (1882 год), на русский язык были переведены романы Йокаи "Новый помещик", "Двойная смерть", "Черные бриллианты", "Золотой человек", да и романы Шпильгагена тоже, как свидетельствует "Энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона", издавались в России "в чрезвычайно большом числе", на русском языке вышли даже два собрания его сочинений. Те читатели, которые заподозрили в авторстве "Ненужной победы" Мора Йокаи, мастера романных историй, которого еще при жизни за плодовитость и склонность к невероятным вымыслам называли венгерским Дюма-отцом, венгерской Шехерезадой, были ближе к истине. "Ненужная победа" и воспринималась ими как одна из историй Йокаи.

Венгерская бродячая певица, охваченная "сильным, молодым, справедливым гневом", решает во что бы то ни стало отомстить за оскорбление, нанесенное ее старому отцу графиней Гольдауген, ударившей отца хлыстом по лицу. Но Илькино сердце охвачено не только жаждой мести, оно пылает любовью к "лесному кронпринцу", барону Артуру фон Зайницу, соперница ее — та же графиня Гольдауген, "известная всей Венгрии красавица". Одержима Илька и еще одним желанием — раздобыть миллион, необходимый ей, чтобы стать баронессой фон Зайниц. Действие развивается динамично, стремительно приближая героиню повести к победе, которая окажется ненужной, и к трагическому финалу.

Секрет успеха этого микроромана Антоши Чехонте заключался, безусловно, в имитации стиля, в узнаваемости литературного кумира того времени, хотя Чехов и признавался, что по-венгерски не смыслит ни аза, что ничего не знает о Венгрии, и, кроме как в романе Йокаи, отродясь ни одного венгерца не видел. "Все это было написано наивно, до смешного", — вспоминал Амфитеатров. "Ненужная победа" Антоши Чехонте — одновременно и подражание, и пародия на романные шаблоны, на мелодраматичность, водевильность сюжета, а еще на романтическое, восторженное отношение прославленного прозаика к своей стране. Из рассуждений героев повести мы узнаем о том, что нет таких людей, которые могли бы победить венгров на войне или в словесных спорах, что Австрия есть птица, выкрашенная в сто цветов, а голова ее — Венгрия, что богатству венгерского языка удивляются все мудрецы, что одни только роскошные, всему свету известные венгерские сады и виноградники не блекнут, не желтеют и не сохнут под жгучими лучами степного солнца и что Венгрия со своими садами, пастбищами, климатом, вином и быками, которые имеют рога в сажень длиною, — лучше всех других стран, прекрасных и богатых.

Однако для всякой литературной шутки, даже для такой искусной, при которой копия легко сходит за оригинал,

есть, очевидно, временные ограничения. Не случайно, когда позднее "Ненужная победа" была впервые издана под одной обложкой вместе с другими рассказами Чехова, она вызвала у некоторых читателей недоумение, стала для них странной загадкой. Воспринимая ее слишком всерьез, не зная ее "секрета", они не увидели в ней никакого намека на будущего замечательного мастера слова, на "новое, вдумчивое и тонко-художественное дарование", на того писателя, который, по выражению Льва Толстого, "двинул вперед форму". Особая чеховская поэтика, его особый взгляд на мир еще никак не ощущаются в этой повести, здесь нет чего-то по-настоящему чеховского. "Нет чего-то моего", — как шутливо заметил Чехов по поводу одного из своих портретов. Он не включил эту повесть в готовящееся в конце 1890-х годов собрание его сочинений.

Но судьбы литературных мистификаций порой непредсказуемы. Повесть Антоши Чехонте, написанная на спор, всего лишь шутливая проба пера, когда Чехов еще только учился, только продвигался к собственной повествовательной манере, трижды экранизировалась в России — в 1916, 1918 и 1924 годах. Немногие произведения русской литературы были удостоены такого внимания со стороны кинематографа.

Для сегодняшнего читателя, особенно для тех, кто знает историю создания "Ненужной победы", ее название приобретает еще и иной смысл, в нем невольно слышится грустная усмешка. Победа — над кем? Над редактором "Будильника"? Над читателем? Над Йокаи? Может, и вправду — ненужная?

Если Чехов сочиненное им выдавал за перевод с венгерского, то венгерский поэт Иштван Бака сочиненные им стихи выдал за переводы с русского. Это не было зеркальным отражением чеховской "литературной шалости", хотя и тут все тоже начиналось с шутки, с розыгрыша.

Иштван Бака (1948—1995), поэт, переводчик, после окончания русского отделения филологического факультета Сегедского университета в течение года (1971—1972) учился в ленинградском университете имени Жданова. Здесь он познакомился с будничной, нефасадной стороной советской действительности и с "нетипичными советскими русскими", как он называл их позднее. В кругу молодых ленинградских интеллектуалов, с которыми подружился Бака, по рукам ходили книги самиздата и тамиздата, машинописные копии стихов О. Мандельштама и В. Ходасевича, здесь он впервые прочитал И. Бродского, А. Солженицына, слушал на кассетах песни Б. Окуджавы и В. Высоцкого. Встреча с русской культурой, признавался Бака, стала определяющим фактором его становления как поэта.

Вернувшись на родину, Иштван Бака активно работал в журналах, принимал участие в поэтических вечерах, организовывал семинары перевод-

чиков, его редакционная комната в Сегеде — он был заместителем главного редактора журнала для детей “Кинчкересё” (“Искатель кладов”) — превратилась в один из духовных центров венгерской художественной интеллигенции.

За короткий срок, отпущенный Иштвану Баке, он успел сделать очень много и как поэт, и как переводчик. В Венгрии в его переводе выходили сборники стихов русских поэтов — В. Сосноры, А. Тарковского И. Бродского О. Мандельштама, М. Цветаевой. Будучи уже тяжело больным, он продолжал работать над антологией “Русские поэты-символисты”, сборниками стихов А. С. Пушкина, Н. Гумилева, Г. Айги, которые вышли посмертно.

Но параллельно Иштван Бака писал и свои стихи. В 1975 году вышел первый том его лирики, за ним последовали другие. Венгерские критики не могли не увидеть чрезвычайно тесную связь стихов Иштвана Баки с русской лирикой. Отмечая этот удивительный феномен, литературовед Каталин Сёке писала: “Мне кажется, стихотворения Баки обладают не только венгерским, но и русским культурным кодом, и это действительно уникально в истории нашей поэзии”.

Ты и сам
был
русским стихотворением.
В своем собственном
переводе, —

так отозвался о творчестве Баки поэт Отто Толнаи.

Именно таким русским стихотворением в его собственном переводе стала и книга “Завещание Степана Пехотного”, вышедшая в Сегеде в 1994 году. Степан Пехотный — буквальный перевод имени и фамилии Иштвана Баки.

— Как венгерскому поэту могло прийти в голову выпустить книгу своих стихов под именем никогда не существовавшего русского поэта? — с недоумением спрашивает Иштвана Баку журналист газеты “Непсабадшаг”.

И Иштван Бака отвечает:

— Еще в начале 90-х я вдруг обнаружил, что какие-то черты особой, петербургской, (Мандельштам сказал бы — петропольской) лирики есть и во мне. Тогда и родилась — сначала как шутка — сумасбродная идея: проложить не существующему русскому поэту дорогу в венгерскую литературу. Реализовывать свой дерзкий замысел я начал с того, что послал в журналы несколько “переводов” Степана Пехотного, и кое-что из них было напечатано. А потом вдруг, совершенно неожиданно, Степан Пехотный зажил своей собственной жизнью, он все решительнее отдалялся от меня, обретая те черты, каких у меня никогда не было. В его поэзию то врывалась есенинская светлая грусть, то горестная ностальгия по разоренному революцией Петербургу, то уныние от серого, мрачного города и от занесенных снегом домов, над которыми кружат вороньи стаи. И вот за это короткое время, когда придуманный мной поэт жил своей собственной жизнью, и родился томик его стихов.

Каждому стихотворению Бака дает еще и русское название – очевидно, для того чтобы читателя не покидало ощущение, что он действительно читает переводные стихи. Некоторые названия отсылают к русским классикам: "Ночи Раскольникова", "К морю", "Зимняя дорога". В названии стихотворения "В Санкт-Петербурге снова" слышится мандельштамовское "В Петербурге мы сойдемся снова". В книге наплывами встают картины русской истории, многие ее герои – представители русской интеллигенции: Шаляпин, исполняющий партию короля Филиппа в опере "Дон Карлос" в тот исторический день – 25 октября 1917 года, Ахматова, которой холодно и неуютно в северном городе, изгнанники – Ходасевич и Рахманинов, Горький, "благословивший" Соловки, есть здесь даже Аннушка, пролившая подсолнечное масло на трамвайные рельсы. "Устанавливая интертекстуальный диалог со многими русскими авторами, – пишет один из рецензентов книги, – Иштван Бака через их голоса обретает и свой собственный голос".

В "Завещание Степана Пехотного" включены и "Русские сонеты" Арсения Тарковского, которые, как сообщает автор в примечании, существуют только в переводе, то есть только по-венгерски. Арсений Тарковский, "последний представитель Серебряного века", – один из тех поэтов, кого Бака особенно любил, кому глубоко сочувствовал в связи с утратой сына, с потерей близких ему по духу людей – Марины Цветаевой, Анны Ахматовой.

"Завещание Степана Пехотного" высоко оценили на родине писателя, оно было удостоено премии "Книга года", а в 2001 году сегедское издательство "Тиссатай" выпустило двуязычное издание "русских стихов" И. Баки – именно так называют их в Венгрии. Перевод "переводов" осуществил Юрий Гусев. Особую сложность, очевидно, представляли сонеты Тарковского, те самые, которые якобы существовали только в венгерской версии, и теперь переводчику предстояло воссоздать то, чего не было, и воссоздать так, чтобы знатоки и ценители русского классика признали в этих стихах Тарковского. С этой, двойной, мистификацией Юрий Гусев замечательно справился.

Алексей Михеев
Бозон Лема, или Библиобыль

Мы уже давно с интересом ждем каждой новой главы жизнеописания Федора Достоевского, которое выкладывает на своей странице в "Дневнике героя" Родион Раскольников. И сегодня даже странно подумать, что всего каких-то полвека назад многие верили, что эта мифическая фигура реально существовала в Петербурге во второй половине XIX века. Тогда еще мало кто подозревал, что не авторы пишут тексты, а тексты выбирают себе авторов — подобно бездомным котам, которые ищут хозяина с подходящей квартирой.

Между тем в нынешнем, 2071, году исполняется ровно сто лет с момента появления сборника рецензий на несуществующие книги выдуманных писателей "Абсолютная пустота", автором которой значился тогда Станислав Лем, — хотя теперь совершенно ясно, что настоящим автором этой основополагающей для современного мировосприятия книги была именно Абсолютная пустота, из которой (как в момент Большого взрыва) и возникла вся наша Литературная Вселенная. Еще несколько десятилетий сохранялась иллюзия, что она вторична по отношению к материальному миру, однако после перевода в 2010 году книги Лема на русский язык и последующего введения в эксплуатацию Большого сколковского литературного коллайдера было достоверно доказано обратное.

Именно тогда — в начале десятых — вопрос авторства функционирующих в нашей Вселенной текстов был поставлен под серьезное сомнение. И хотя Ролан Барт еще за полвека до этого констатировал "Смерть автора", однако его реальная клиническая кончина была зафиксирована только в 2013-м, когда благодаря технике "копипаста" стали генерироваться десятки тысяч новых наименований книг, представлявших собой машинные компиляции уже существующих текстов. Первоначально это был прежде всего прикладной и научно-популярный нонфикшн, но инновационная модернизация позволила перенести подобные технологии и в сферу того, что ранее именовалось "художественной литературой".

В тот период данная сфера переживала явный кризис. Количество писателей увеличивалось в геометрической прогрессии, писали они все больше и больше, но книги их уже никто не покупал и не читал. Зато все более востребованной становилась классическая литература, спрос на переиздания которой не падал. Неко-

© Алексей Михеев, 2013

торые из авторов, осознав этот тренд, стали работать в технике коллажа и палимпсеста, используя классические тексты как сырье, однако реального успеха (прежде всего в жанре ретродетектива) добились этим лишь единицы.

Более плодотворную перспективу обнаружили программисты. Воспользовавшись как отправной точкой притчей о том, что сто тысяч обезьян, беспорядочно стуча по клавиатурам, рано или поздно напишут "Войну и мир", они трансформировали и слегка упростили задачу. Компьютерные мощности измерялись к тому моменту уже не сотнями тысяч, а миллиардами обезьяньих сил, а сравнительно несложная программа персонального репродуктивного креатива позволила на базе полного корпуса текстов какого-либо автора генерировать те его новые тексты, которые он просто не успел написать в силу ограниченности рамок земного существования.

Таким образом, несмотря на то что классики давно покинули материальный мир, рынок стал регулярно пополняться их новыми текстами. Безусловно, периодически возникали естественные вопросы о том, кто же на самом деле написал "Адмиральскую внучку", а кто — "Обвал", "Обросова" и "Объективную географию", но со временем их признали не вполне корректными, вроде вопросов о том, кто написал "Илиаду" или "Гамлета".

Значительно раньше было замечено, что классические литературные персонажи (Онегин, Чацкий, Дон Кихот) в общественном сознании представляются не только вполне живыми, но и значительно более живыми, нежели большинство реально живущих; с появлением же программы креативного генерирования стало ясно, что персонажи эти заведомо живее своих авторов. Оказалось уместным вспомнить, что некоторые из них прямо признавались в своей идентичности с автором (как, например, Эмма Бовари, заявлявшая: "Господин Флобер — это я"), другие же, напротив, отделяли себя от автора вплоть до того, что сами принимались сочинять его биографию (как Эдуард Лимонов — персонаж, написавший книгу про своего создателя: "Подросток Савенко").

Именно данный жанр — жизнеописания авторов своими персонажами — постепенно вытеснил собственно художественную литературу на периферию читательского интереса. Премию "Большая книга" в 2023 году получил Юрий Живаго за книгу о Пастернаке, а в 2024-м — Константин Левин за книгу о Толстом; впрочем, оба отказались от премий из-за конфликтов, соответственно, с Дмитрием Быковым и Павлом Басинским, обвинившими их в плагиате. Скандалом завершилось и вручение премии в 2025 году Григорию Мелехову — после того как он признался, что биографию Шолохова от начала до конца выдумал и никакого прототипа у этого якобы донского казака не было.

Критическая ситуация сложилась к 2028 году, когда сбой в программном обеспечении привел к появлению текста

"Сто лет Ивана Денисовича", персонажи которого принялись обвинять друг друга в словосмесительных связях. Перегревшийся сколковский коллайдер (на котором и осуществлялась процедура столкновения элементарных текстов с целью пополнения глобальной библиотеки) не выдержал напряжения, что привело к трагической Библиобыльской катастрофе, облако которой накрыло всю литературную Европу, а образовавшаяся черная дыра всосала в себя значительную часть бесценных книжных фондов. Глобальное бедствие удалось остановить лишь благодаря героизму пожарной бригады, примчавшейся со страниц "451 градуса по Фаренгейту".

До сих пор существуют скептики, которые утверждают, что в результате этой катастрофы в черной дыре оказались мы сами: они не верят, что слова и фразы всегда составляли естественную среду нашего обитания, и строят нелепые предположения о некоем утраченном рае, где светит солнце, зеленеет трава и дует ветер. Однако любой ребенок знает, что подобный мир существует лишь как фантазии тех персонажей, которые придумывают вымышленную жизнь своим авторам. Ведь в начале была Буква, затем одинокие буквы стали сбиваться в слова, затем слова — в предложения, и лишь спустя миллиарды лет вербальной эволюции начали возникать сложноорганизованные тексты, которые обретали жизнь, находя себе авторов. Собственно, осознанием этого момента обретения текстом автора мы и обязаны открытой с помощью литературного коллайдера частице, существование которой было предсказано в книге "Абсолютная пустота". Симбиоз текста и автора стал возможным именно благодаря тому самому бозону Лема; точнее, конечно, будет сказать, что этот бозон породил Станислава Лема, впервые написавшего целый сборник глубоких аналитических статей о книгах вымышленных авторов и открывшего тем самым феномен приоритета текста над реальностью.

Наталия Васильева

“Ненастоящие картины – настоящие деньги”, или Все было наоборот?

В октябре 2011-го в Кёльне завершился процесс по самому крупному делу фальсификации картин за всю послевоенную историю европейского рынка искусства. В течение тридцати пяти лет художник-поддельщик Вольфганг Бельтракки успешно поставлял на арт-рынок написанные им чаще всего в стиле французских и немецких экспрессионистов картины, ставя под ними подписи Андре Дерена, Жоржа Брака, Макса Эрнста, Генриха Кампендонка, Фернана Леже, Макса Пехштайна, и заработал на этом миллионы. В этот громкий скандал оказалась замешана элита аукционных домов и галерей Кёльна, Берлина, Нью-Йорка, Лондона, Парижа и Женевы, потому суд над “фальсификатором века” обещал пролить свет на методы работы этих особых, закрытых для непосвященных коммерческих структур. Первоначально предполагалось заслушать показания примерно ста семидесяти свидетелей по делу, среди которых фигурировали известнейшие продавцы произведений искусства, такие как бывший директор “Сотбис” во Франции Марк Блондо, крупнейшие искусствоведы, такие как бывший директор парижского Центра Помпиду Вернер Шпиз, а также именитые коллекционеры – голливудская кинозвезда Стив Мартин и другие. Однако процесс, к удивлению наблюдателей, завершился молниеносно – всего за девять дней. По взаимному соглашению участвующих сторон дело было сведено к четырнадцати подделкам (хотя по собственному свидетельству фальсификатора в его “репертуар” входило около пятидесяти художников) и обвиняемому, с учетом его чистосердечного признания, был вынесен смягченный приговор (шесть лет тюрьмы открытого типа с правом работы в художественной студии). И хотя фальсификатор был осужден и признан виновным, на суде он завоевал расположение следивших за процессом журналистов и обрел настоящую популярность. “Не обычный мошенник вроде финансового афериста Бернарда Мэдоффа, а исключительное дарование”, “неисправимый хиппи”, “новый Уленшпигель”, “лукавый плут, сумевший провести арт-рынок и изобличить его абсурдные методы”, – писала о нем пресса. “Не часто обвиняемый по делу о мошенничестве в особо круп-

© Наталия Васильева, 2013

ном размере вызывает такие бурные и искренние симпатии... Безупречнее стяжать шестнадцать миллионов вряд ли возможно", — подытожила общественную оценку процесса "Франкфуртер альгемайне цайтунг".

Широко освещаемое в прессе "дело Бельтракки" заново подняло старый вопрос: являются ли поддельные картины, наподобие фальшивых банкнот, просто копиями оригиналов, а подделка картин — мошенничеством чистой воды, "гнусным преступлением"? Или все же эти полотна, столь успешно вводящие в заблуждение знатоков и почитателей искусства, представляют самостоятельную художественную ценность, а фальсификацию картин можно счесть за ловкую, лукавую и даже простительную проделку, хотя бы потому, что "на месте обманутых оказываются не неимущие пенсионерки, а алчные арт-дилеры и баснословно богатые коллекционеры", охотящиеся в первую очередь за именами, а не произведениями искусства и расплачивающиеся за красочные полотна зачастую "черными деньгами"?

"Ненастоящие картины — настоящие деньги" — обобщают морально-правовую оценку "дела Бельтракки" журналисты Штефан Кольдехоф и Тобиас Тимм, которые в мае прошлого года выпустили под этим заглавием книгу по материалам судебного процесса над Бельтракки и по результатам собственных расследований. Этот документальный триллер из сферы искусства за полгода выдержал уже три издания и был отмечен премией как "блестящее достижение критического журнализма".

Поддельным полотнам Бельтракки в художественности авторы книги однозначно отказывают, признавая за ними разве что "декоративность". "Хотя на первый взгляд, — пишут Кольдехоф и Тимм, — эти картины выглядят настолько убедительными, что многочисленные эксперты, коллекционеры, галеристы и аукционисты легко могли обмануться, но уже на второй взгляд становится ясно, что они — пусть и мастеровито выполненные, но всего лишь схематичные копии, невдохновенно имитирующие характерные черты подделываемого художника". В подтверждение своей позиции они приводят суждение искусствоведа Ральфа Йентша: "Все эти подделки изготовлены так, как настоящий художник никогда не пишет. Художник постепенно разрабатывает свою идею, решает ее в красках. А поддельщик рисовал свои полотна примерно так, как обычно украшают рождественскую елку: здесь, пожалуй, не хватает свечки, а тут надо бы добавить немного серебряного дождя, а вот сюда привесим-ка еще один елочный шарик. Именно по такому принципу скомпанованы все эти картины — и Кампендонк, и Дерен, и Леже". Полотна Бельтракки, по мнению авторов, лишены существенной составляющей подлинного художественного произведения — особой ауры, свидетельствующей о "всех усилиях, поте и муках творчества, с кото-

рыми произведение это создавалось", лишены они и неповторимой биографии самой картины, которую, "знаток и любитель искусства вкушает в той же мере, как и краски".

"Вольфганг Бельтракки вовсе не гений. И большим художником никогда не был", — утверждают Кольдехоф и Тимм. Его биография, считают они, типична для художников-поддельщиков. Будучи хорошим ремесленником-профессионалом и знатоком искусства, прекрасно разбирающимся в особенностях стиля каждого отдельного художника, он, однако, не сумел выработать "свой неповторимый стиль, способный побудить галеристов выставлять его картины, а коллекционеров их покупать", и потому в погоне за "настоящими деньгами" и движимый "банальной жаждой наживы" он встал на путь обмана. "Тем, кто знаком с его немногочисленными собственными творениями, — пишут авторы, — сложно отделаться от мысли, что обеспечить этим свое существование он вряд ли бы смог... что уж говорить о строительстве роскошной виллы высоко над крышами Фрайбурга. Всего через несколько недель, после того как в Мюнхене на аукционе за тысячу триста евро была продана картина Бельтракки, подписанная его собственным именем, в другом немецком аукционном доме созданное им же полотно достигает цены в два миллиона восемьсот тысяч евро. Эту дорогостоящую картину Бельтракки, правда, написал не в своей манере, а в стиле всемирно известного художника. И подписал его же именем — Кампендонк". "Мошеннически присваивая чужое имя и зарабатывая на этом баснословные деньги, Бельтракки, — заключают Кольдехоф и Тимм, — нанес реальный ущерб не только галеристам, экспертам, коллекционерам, но безусловно и самим художникам. Кто же решится теперь покупать Кампендонка или Макса Эрнста?"

Но в такой ли степени "ненастоящими картинами" были эти работы? При безусловно негативном отношении к деяниям поддельщика, авторы приводят в своей книге и суждения иного характера. "Картина Макса Эрнста 'Орда' по отзыву сотрудницы выставочного зала предпринимателя Райнхольда Вюрта была одной из любимейших у посетителей музея: 'Разве картина стала сегодня менее прекрасной, волнующей, менее захватывающей только оттого, что мы теперь знаем, что нарисовал ее не Макс Эрнст, а Бельтракки? Разве это не те же самые краски на том же самом полотне? И не важнее ли в конечном счете само произведение, чем вопрос, кто его написал?'"

Рассказывают Кольдехоф и Тимм также о том, что многие жители Ганновера, после того как выяснилось, что одна из картин в их знаменитом музее Шпренгеля оказалась подделкой Бельтракки, обращались к директору музея с просьбой разрешить им купить эту самую "Кошку на фоне горного пейзажа" а-ля Кампендонк: "Картина ведь — по мнению потенциальных покупателей — и после разоблачения ничуть не стала менее красивой, чем прежде. А пестрая

кошка уж и вовсе не виновата, что нарисовал ее Вольфганг Бельтракки, а не Генрих Кампендонк".

Так может, все было наоборот: "картины были прекрасные", а "арт-рынки — ужасные"? И "ненастоящими", иррациональными были скорее заоблачные рыночные цены? Подобной точки зрения придерживается сам "фальсификатор века". "Неплохие, согласитесь, картины... а деньги были совершенно неважны. Мне просто все это страшно нравилось. Для меня все это было искусство", — так говорит он о своих работах и так определяет роль "настоящих денег" в своем "неконвенциональном стиле жизни" в единственном до сих пор публичном интервью, напечатанном в марте 2012 года в журнале "Шпигель". На просьбы Кольдехофа и Тимма дать какие-либо разъяснения Бельтракки не отреагировал, поэтому в своей книге позицию художника авторы излагают по его заявлению в суде и по этому интервью.

Свою специфическую деятельность Бельтракки однозначно относит к искусству, в расширенном, тоже "неконвенциональном" понимании этого слова. На вопрос журнала "Шпигель", считает ли он себя художником, он уверенно отвечает: "Разумеется. Художник — это тот, кто занимается искусством, кто творит. Почитайте книги Бойса, и вы совсем уже не будете понимать, где проходит грань между искусством и не-искусством". Суть своего художественного метода фальсификатор видит не в копировании, а в творческом развитии идей избранных им художников, в заполнении "белых пятен" в их творческом наследии, в создании ненаписанных ими или бесследно исчезнувших картин: "Мне нравилось рисовать свои собственные сюжеты, и продавалось это совсем неплохо, но рисовать ненаписанные картины других художников было гораздо увлекательнее... Любой филармонический оркестр только интерпретирует произведение композитора. А я ставил себе цель — сочинить новую музыку этого композитора... Я старался уловить особенное в художнике, чтобы постараться передать это даже по возможности немного лучше, чем удалось ему самому. Это же выполнимо, ведь сегодня мы знаем, в каком направлении пошло развитие искусства". И результаты этого перевоплощения, вживания в другую индивидуальность и совершенствования ее творческого метода оказались впечатляющими. "Автономные творения... Виртуозно, цельно и монолитно, ни одной неверной линии", — утверждал искусствовед Вернер Шпиз, самый авторитетный эксперт по творчеству немецкого экспрессиониста Макса Эрнста. "Бельтракки — это гениальный клон Макса Эрнста", — говорил он же, оставаясь, по-видимому, и после разоблачения фальсификатора под воздействием его картин. "А вдова Макса Эрнста, Доротея Таннинг, сама художница, сказала об одной из моих подделок, что более великолепного Макса Эрнста она еще не видела", — сообщает без ложной скромности в интервью "Шпигелю" "фальсификатор

века". "Франкфуртер альгемайне цайтунг", в свою очередь, признает, что "Бельтракки написал самого лучшего Кампендонка, из всех существующих".

Главным для него, как утверждает Бельтракки, был процесс творчества, творческое вдохновение, своего рода "овердрайв", который "включается в моем мозгу, когда я рисую или рассматриваю картину", а коммерческая выгода была второстепенна: "Никто мне никогда ничего не заказывал. Я рисовал, потому что мне этого хотелось... Я никогда сознательно не задавался целью стать поддельщиком. Талант свой я осознал довольно рано, только распорядился им слишком легкомысленно. Все это постепенно складывалось — на протяжении многих лет". Спрос на арт-рынке был колоссальный, можно было спокойно продать и тысячу, и две тысячи картин, рассказывает он, и сбыть их было до абсурдности просто, как поначалу — на блошиных рынках, где покупатели вполне, должно быть, осознавали, что вовсе не оригиналы приобретают, так и позднее — в аукционных домах, где никто, казалось, не был удивлен, что считавшиеся потерянными картины вдруг так счастливо обнаружились и предлагаются к продаже, а может, никто и не хотел вдаваться в подробности, ведь некоторые галеристы и аукционеры зарабатывали на картинах гораздо больше, чем платили поддельщикам. "В отдельных случаях я действительно сожалею о содеянном, а в каких-то случаях чужая алчность перевешивает мои угрызения совести", — признается Бельтракки.

"Для одних ты — уголовник, для других — художник, — не без вызова констатирует фальсификатор. — Меня это не удивляет. С юридической точки зрения, я — осужденный преступник... и наказание в общем-то справедливо, потому что картины я действительно подделывал, а сколько лет — даже подумать страшно... Но в душе я себя преступником не считаю... За четырнадцать месяцев предварительного заключения я повидал настоящих преступников: убийц, растлителей малолетних, рецидивистов. Сам я никогда ни на кого не нападал, никого не грабил, не обворовывал".

Столь широкий резонанс "дела Бельтракки" объясняется возможно тем, что и сами поддельные картины и "перевернутая", "неконвенциональная" логика художника-фальсификатора неожиданно заострили взгляд общества на условность и иррациональность устоявшихся норм и заведенного порядка вещей, а также на преходящность принятых сегодня критериев оценки искусства. Но, похоже, ненадолго, судя по тому, как легко и быстро арт-рынок оправился от шока разоблачения.

"Ну, пьеска! Всем досталось..." — известный отклик на классическое гоголевское произведение вполне мог бы подойти и к данной современной истории.

Вернер Фульд

Энциклопедия фальсификаций

Фрагменты книги

Перевод с немецкого Наталии Васильевой

П*амятник неизвестному эксперту*

В оккупированном Париже солдат и писатель Эрнст Юнгер зашел как-то в мастерскую к Сальвадору Дали. Между ними завязалась беседа о современном и классическом искусстве, и тогда Дали принес из соседней комнаты одного восхитительного Караваджо. Эрнст Юнгер невольно усомнился в подлинности картины, на что Дали – как позднее Юнгер записал в своем дневнике – ответил: "Разумеется, картина подлинная, я же ее сам нарисовал". Эта курьезная история тоже подлинная – я же ее сам выдумал, как и раньше многие другие вполне правдоподобные случаи, которые в реальной жизни, однако, никогда не происходили.

Мы готовы легко поверить в правдивость этой истории, так как хорошо знаем и о пристрастии Дали к парадоксам и о существовании парижских дневников Эрнста Юнгера, откуда эта цитата якобы была взята. Не умаляет достоверности рассказа и тот факт, что Дали еще до немецкой оккупации уехал в Америку и потому его встреча в Париже с Эрнстом Юнгером просто не могла состояться. Импонирует нам, вероятно, и то, что незваного гостя в униформе так находчиво поставили на место.

Заполняя зияющие пробелы и восстанавливая на свой лад историческую справедливость, фальсификатор удовлетворяет не только глубинную, но и вполне реальную потребность людей в исторической правде. Изобретая эту правду, он вступает в негласную, но взаимовыгодную сделку с публикой или заказчиками: своим умением и профессиональными навыками он восполняет нехватку там, где она ощущается особенно остро. И настоящим вознаграждением для него становится не низкая, как правило, оплата его труда, а вера потребителя в его творение. Никто не станет подделывать то, на что нет спроса и в чем нет потребности, и поле деятельности здесь огромно: от пустяковых компьютерных игр до документов общенациональной значимости, таких как "Песни Оссиана" или "Краледворская рукопись", оказавших гораздо большее влияние на

© Werner Fuld, 1999
© Наталия Васильева. Перевод, 2013

формирование шотландского и чешского национального самосознания, чем любой закон. Нередко, будь то многочисленные подложные грамоты Средневековья или же такой знаменитейший документ, как "Константинов дар", подделки заполняют ниши недостающих декретов или законов и со временем обретают полноценную юридическую силу.

Поэтому так нелегко однозначно определить природу каждой отдельной фальсификации. Естественно предположить, что в случае налаженного производства мнимых подлинников с целью обмана и выдачи их за оригиналы следует говорить о составе преступления. Но тогда любой реставратор оказывается профессиональным фальсификатором. Десятки произведений искусства были за недавнее время загублены в основном психически больными злоумышленниками, обливавшими полотна кислотой, красками, растворителями, а позднее — заново восстановлены благодаря кропотливому, подчас многолетнему труду реставраторов. Картины эти опять висят в музеях, и ничто не указывает посетителю на причиненный им вред. Работа реставраторов возвращает произведению искусства его первоначальный вид — хотя дописывать часто приходится не только отдельные детали, но и целые куски полотна. Эти картины, строго говоря, не могут и не должны больше считаться подлинниками Дюрера или Пикассо, особенно тогда, когда реставрация и тем самым обман зрителя удаются наилучшим образом. Но ведь этого обмана жаждет сама публика: разве стала бы она восторгаться в музее каким-нибудь частично поврежденным, хотя в остальных фрагментах и подлинным полотном. И тогда на выручку ей приходит профессионал-реставратор, который способен вернуть ей в лучшем случае мастерски выполненную имитацию, но никак не художественный оригинал.

Сходным образом обстоят дела и в архитектуре: едва ли можно считать хоть одну средневековую или барочную церковь подлинной в том смысле, что сама постройка сохранилась в первоначальном виде. Естественное разрушение строительного материала, войны, ограбления, стихийные бедствия обратили многие архитектурные памятники в руины, но неутолимая тяга людей к своим историческим корням заставляла восстанавливать здания, которые в их реконструированном, завершенном виде никогда не существовали. Гейдельбергский замок, Старый город в Варшаве, франкфуртская ратуша "Рёмер" или дома на Рыночной площади в Веймаре — все это, как известно, исторические подделки, но мы с течением времени перестаем воспринимать их таковыми, точно так же, как не придаем большого значения негласно, но целенаправленно проводимой в Риме замене оригинальных статуй и скульптур на современные, не чувствительные к выхлопным газам копии.

Чем труднее оказывается человеку сохранять свою самобытность, тем настойчивее

требует он этого от вещей. Чем большие потери он претерпевает, тем сильнее ищет опору в традиции. Пусть даже целый народ исчезнет с лица земли — главное, чтобы уцелели так называемые памятники его культуры. На случай грозящей бомбардировки Веймара мастерам-краснодеревщикам из расположенного поблизости концентрационного лагеря Бухенвальд было приказано изготовить точную копию мебели, принадлежавшей национальному классику Фридриху Шиллеру, — вплоть до воспроизведения чернильных пятен на письменной конторке. Постепенно копии эти одна за другой заменили тайно вывезенную из музея оригинальную мебель, там они и оставались до недавнего времени и воспринимались посетителями как подлинный интерьер дома поэта.

Наше культурное наследие насчитывает, по всей очевидности, гораздо больше подделок, чем уцелевших подлинников. Некогда золотым веком фальсификаторства считалось Средневековье, позднее — конец XIX века, когда разбогатевшая в ходе индустриализации буржуазия получила доступ к той роскоши, которая ранее являлась привилегией аристократов, но и у XX века есть в этой связи свои заслуги. Прежде всего он вывел на сцену новое действующее лицо, ставшее с тех пор незаменимым в комедии фальсификаций: наряду с ловкими обманщиками и легковерными жертвами главную роль играет теперь и шут, раб своей учености и мастер самообмана — его величество эксперт. Поскольку он искренне убежден, что ему одному дано узреть истину, обвести его вокруг пальца ничего не стоит. Эксперты — специалисты узкого профиля, и потому фальсификаторы фабрикуют именно такие "подлинники", которые точно вписываются в узколобые концепции экспертов. А те, в свою очередь, не упускают случая клюнуть на эту удочку и умудряются своими заключениями и громогласными заверениями в кратчайший срок подорвать репутацию, которую в течение многих лет завоевывали себе серьезными исследованиями. Твердая вера в свою непогрешимость делает экспертов главной жертвой фальсификаторов, которые под дружный хохот публики вновь и вновь своими подделками свергают с пьедесталов недавних кумиров. И если в истории фальсификаций случалось не так много трагедий, но зато несчетное число бурлесков, фарсов и комедий, то в этом прежде всего невольная заслуга экспертов. Им и посвящается данная книга.

К*сенофонт*

Афинянин Ксенофонт выдавал опубликованное им сочинение Фукидида "Греческая история" за свое произведение, тогда как свою собственную и самую знаменитую книгу "Анабасис" выпустил под псевдонимом. Долгое время знаменитый памфлет о государственном устройстве Афин ошибочно приписывался ему, его же имя часто использовалось другими авторами в качестве псевдонима или для прикрытия вымышленных цитат и ссылок.

Апостол Иаков

В XV веке в Испании случайно обнаружили в земле "Послание святого апостола Иакова", написанное им собственноручно. Как ни странно, текст оказался на испанском, причем на испанском языке XV века. Издатель Альдрете, предваряя публикацию, объяснял эту странность тем, что апостол благодаря своему пророческому дару якобы знал, когда его захороненное в земле послание будет извлечено на свет божий, и потому сознательно прибег к тому языку, на котором к тому времени должны будут говорить в Испании. К сожалению, большого доверия у читателей эти доводы не вызвали.

Марко Поло

Никто не верил Марко Поло, возвратившемуся после двадцатишестилетнего странствования в свой родной город Венецию, что он побывал даже в далеком Китае. Соотечественники считали его хвастуном и обманщиком, а потому, оказавшись в 1298 году в плену у генуэзцев, он решил изложить свои воспоминания на бумаге. Счастливый случай свел его в тюрьме с пизанцем Рустикелло, известным автором рыцарских романов, который уже двенадцать лет находился в плену в Генуе. Не исключено, что встреча эта была ловко подстроена генуэзцами с целью выведать у купца Марко Поло сведения о торговле со странами Азии, поскольку генуэзцы тогда соперничали с венецианцами за господство в Средиземноморье. Так или иначе именно в генуэзской тюрьме Марко Поло продиктовал этому самому Рустикелло свои заметки о путешествии в Китай, сделавшие имя Марко Поло легендой. Вполне возможно, что Рустикелло несколько приукрасил повествование, однако полету его фантазии было все-таки далеко до изобретательности и находчивости венецианца, поскольку в Китае Марко Поло никогда не был. Сегодня принято считать, что дальше Каракорума, где располагался двор монгольского правителя Хубилай-хана и куда изначально Марко Поло и направлялся, добраться ему не удалось. Сомнения в достоверности его пребывания в Китае возникли не из-за описываемых им подробностей, а из-за его загадочных умолчаний: он не упоминает ни китайские иероглифы, ни неизменную церемонию чаепития, ни обычая бинтования ног, принятого у китайских женщин. Во время своего путешествия он бесспорно должен был бы видеть Великую китайскую стену, но об этом грандиозном сооружении он не обмолвился ни словом. В его заметках ничего не говорится ни о компасе, ни о книгопечатании, ни о порохе, ни о фейерверках. Европейские путешественники были в то время в Китае большой редкостью, однако ни в одной из многочисленных летописей того времени нет упоминаний ни об одном венецианце. Вероятнее всего, Марко Поло написал свои заметки о Китае по монгольским письменным источникам, которые в Каракоруме были в то время легко доступны.

Микеланджело

История эта хорошо известна: по поручению своего покровителя Лоренцо де Медичи молодой Микеланджело закопал в землю выполненную им в классическом стиле мраморную скульптуру, изображающую спящего Амура, и через какое-то время она стала выглядеть совсем как античная статуя. Некий торговец антиквариатом по имени Бальдассаре отвез ее в Рим и продал там за двести золотых дукатов кардиналу Риарио. Менее известно продолжение этой истории: со временем кардинал усомнился в подлинности статуи и для выяснения ее происхождения отправил во Флоренцию своего эмиссара, и тот очень скоро напал на след молодого скульптора. Посланник кардинала рассказал Микеланджело об уплаченных за его статую двухстах дукатах — сам Микеланджело получил от Бальдассаре всего тридцать. Выручить выплаченную сумму Риарио мог только в том случае, если Микеланджело признается в авторстве. Признание это было легко получено, спящий Амур вернулся к Бальдассаре, но Микеланджело отдавать свои тридцать дукатов не понадобилось. Его властный покровитель уже при первых известиях о проводимом расследовании полностью отмежевался от этой сделки и не допускал в своем присутствии даже упоминания о ней. Что потом случилось со статуей, неизвестно. Современник Микеланджело сообщает, что один перекупщик якобы велел ее опять закопать, чтобы потом в присутствии потенциального покупателя можно было бы ее "случайно" обнаружить. Методы перекупщиков на протяжении веков мало в чем изменились.

Наполеон

Идея самому для наживы изготавливать деньги проста и стара как мир, и с переменным успехом претворяется в жизнь уже со времен античности...

Наполеон Бонапарт поставил фальшивомонетничество не только на широкую ногу, но и на службу высоким целям. Вероятно, он одним из первых постиг ту простую истину, что любое иностранное государство можно покорить не только воздействием извне, применяя военную силу, но и подтачивая его экономическую мощь изнутри: для этого достаточно нарушить стабильность его валютно-финансовой системы, введя в оборот огромное количество фальшивых денег и спровоцировав тем самым искусственную инфляцию. Во время оккупации Вены французскими войсками в 1805 году, по указанию Наполеона, в венской типографии были сняты копии с печатных форм для производства банкнот. Но прежде чем пустить в оборот уже изготовленные купюры, Наполеон решил прибегнуть к иному способу завоевания страны: в 1810 году он женился на дочери австрийского императора. А отправляясь два года спустя в поход на Россию, прихватил с собой и типографское оборудование. В Варшаве, а позднее и под Москвой по его приказу были напечатаны большие пар-

тии двадцатипяти- и пятидесятирублевых ассигнаций, которые, однако, нетрудно было распознать из-за ошибки в русском алфавите. После бесславного отступления войск Наполеона в Вильнюсе обнаружили склад денежных банкнот на сумму в семьдесят миллионов рублей.

Б*ратья* Г*римм*

Широко распространенное представление о том, что братья Гримм готовили сборники своих сказок по первоисточникам, было опровергнуто академическим изданием этих текстов. Якоб и Вильгельм Гримм вовсе не разъезжали по деревням, собирая и записывая народные поверья, а были умелыми редакторами: они ловко подправили уже напечатанные переложения, так что их версия читалась как впервые опубликованные фольклорные предания. Пять раз обращались Якоб и Вильгельм Гримм со страниц различных литературных журналов к читателям с призывом записывать и присылать им народные легенды, но сколько-нибудь существенного отклика это не вызвало. А потому им ничего не оставалось, как воспользоваться рассказами и анекдотами из исторических книг и старых газет, например, из популярного лейпцигского "Журнала для любителей изящных искусств". Забавные истории, позаимствованные ими из "Незаменимого спутника путешествующих по горам Гарца", изданного в 1809 году, они приписали некоему "Кведлинбургскому собранию"[1], название которого уже звучало достаточно архаично и солидно, завуалировав тем самым подлинные источники своих текстов. А немецкий народ они обогатили вымышленной сокровищницей его народных преданий и сказок.

"Г*оды странствий* В*ильгельма* М*ейстера*"

Давно уже обещал Гёте своим читателям дополнить "Годы учения Вильгельма Мейстера" "Годами странствий", но, когда в 1821 году продолжение книги наконец вышло в свет, автором ее оказался не Гёте, а некто неизвестный, чье имя даже не было обозначено на обложке. Пастор Йоханн Фридрих Вильгельм Пусткухен (1793–1834) сумел анонимно за несколько недель до появления книги самого Гёте опубликовать собственную версию "Годов странствий". Главным ее героем был, разумеется, молодой Вильгельм Мейстер, но пускался он не столько в странствия, сколько в дискуссии. В центре этих дискуссий стояли произведения Гёте, поскольку набожный сочинитель задумал – ни много ни мало – учинить им в своей книге критической разбор. В

1. По аналогии с "Кведлинбургскими анналами" – знаменитой исторической хроникой первой половине XI века, созданной в Кведлинбургском аббатстве, расположенном на северной окраине горного массива Гарц. (*Здесь и далее – прим. перев.*)

начале романа Вильгельм Мейстер предстает почитателем Гёте, но, постепенно прозревая в ходе бесед, проникается к нему глубочайшим презрением: “И это, — произнес Вильгельм, — это и есть тот великий Гёте, которому я поклонялся... которого мнил образцом высочайшего искусства, воплощением всего лучшего в человечестве!.. Нет в нашем мире места для настоящих героев, в чести ныне посредственность, приспособленчество, всезнайство, чувственность, потворство человеческим слабостям, надменность, изысканные манеры да благие помыслы... Но разве лишь тем живо человечество?.. Нет, клеветой было бы утверждать подобное. Не перевелось еще в мире благородное и возвышенное, хотя в Гёте этого и следа нет”. Как своеобразный экстракт консервативных нападок на Гёте, которому якобы “недостает твердого духовного стержня”, полемический памфлет Пусткухена весьма показателен: тут, помимо демонстративного провозглашения Шиллера национальным поэтом, собраны воедино все предубеждения, во многом определившие отношение к Гёте и во второй половине XIX века. Уже к 1822 году один за другим вышли в свет три тома данного сочинения и в том же году в дополнение к ним еще и “Дневники Вильгельма Мейстера. От автора “Годов странствий”. В предисловии к “Дневникам” Пусткухен позволил себе еще и шутку — объявить уже вышедшие к тому времени “Годы странствий” самого Гёте подделкой, а свое собственное творение — подлинным: “Нижеследующие страницы ровно в той же степени заслуживают доверия читателей, как и все предыдущие тома. Доказывать их подлинность нет необходимости, достаточно просто начать читать... Ибо кто же еще, как ни Вильгельм Мейстер, мог быть их создателем”. Гёте пришел в невероятную ярость от выходок своего двойника, книги которого к тому же пользовались у публики не меньшим успехом. А испытывать ярость значило у Гёте ни разу, ни в дневнике, ни в письмах, не обмолвиться о своем противнике ни единым словом. Зато ему изрядно досталось в “Ксениях”: “Из кведлинбурговой[1] тиши / в путь мчится новый странник. / Но и китов ведь мучат вши, / вот так кормлю и я их”. Даже негативные — по большей части — рецензии на книги двойника Гёте не были в состоянии ничего изменить: подделка Пусткухена оказалась настолько популярной, что в 1824 году в свет вышли еще два тома “Годов мастерства Вильгельма Мейстера”, а в 1827—1828 годах — четвертый и пятый тома поддельных “Годов странствий”. Свое авторство, однако, Пусткухен публично отрицал.

Оноре де Бальзак

Писатель Оноре де Бальзак получил известность в Германии благодаря двум томикам его рассказов под общим названием “Жизнеописания”, которые были опубликованы Давидом

1. Поддельные “Годы странствий” были изданы в Кведлинбурге.

Германом Шифом (1801–1867) в 1830 и 1831 годах как "переводные с французского". Ранее в немецких журналах не встречалось даже упоминаний о французском романисте, а уже в 1831 году "Литературные записки" (№ 184) писали: "Теперь и для немецкого читателя имя Бальзака перестало быть чужим". Однако то, что значилось как перевод, не имело никакого отношения к Бальзаку. Давид Герман Шиф, хотя и был знаком с произведениями французского прозаика, но использовал их как рабочий материал для своих собственных новелл, не имевших с творениями Бальзака почти ничего общего. Отзывы литературных критиков на книгу оказались весьма хвалебными: в оригинале Бальзака, по-видимому, никто не читал. Шиф уже и раньше пробовал себя в роли литературного мистификатора, опубликовав в 1826 году продолжение "Житейских воззрений кота Мурра" Э. Т. А. Гофмана, правда, успеха его затея не имела. Между тем его "переводы" пробудили интерес к французскому писателю, и начиная с 1833 года произведения его действительно стали все чаще переводить на немецкий. Заслуга в этом по праву принадлежит Шифу, сумевшему своими подделками прославить имя Бальзака. Но он, как оказалось, был не единственным, позаимствовавшим это имя: когда в 1843 году Бальзак посетил в Берлине писателя Людвига Тика, тот особенно высоко отозвался о двух творениях своего французского коллеги: "Арденский викарий" и "Аннета и преступник". Оба эти произведения были знакомы Тику по брюссельскому изданию (1825 года), но оба, как Бальзак поспешил заверить Тика, были написаны не им. Литературное наследие Давида Шифа сегодня полностью забыто и только подробное вступление к двухтомнику "Жизнеописания" напоминает нам об этом эксцентричном писателе, закончившем свою жизнь в полной нищете.

Швейк

Весьма распространенное мнение, что все "похождения" бравого солдата Швейка принадлежат перу гениального писателя Ярослава Гашека, – заблуждение. Гашек является автором только первых трех с половиной томов "удивительных историй" из времен Первой мировой войны. Когда Гашек в самом разгаре работы над четвертым томом в 1923 году умер, его, к сожалению, менее одаренный коллега Ванек без всяких объяснений просто продолжил его труд, что, однако, никак не отразилось на популярности книги.

Письма Ницше

Издательской практике прежних времен мы обязаны многими собраниями писем, которые в том виде, в каком они были опубликованы, никогда не были написаны... За бесцеремонными сокращениями и пропусками чаще всего не стояло стремление тенденциозно исказить действительность. Чего, к сожалению, нельзя сказать об

издательской деятельности Элизабет Фёрстер-Ницше. Внося существенные поправки в тексты Ницше, она, будучи сестрой философа, сознательно, в своих личных интересах, подтасовывала факты. Многие годы она вела расточительный образ жизни исключительно на доходы от продажи книг брата, а так как из-за душевной болезни он, к сожалению, печататься перестал, то ей пришлось, заручившись поддержкой сговорчивых издателей, самой взяться за подготовку полного собрания его сочинений и, более того, завершить за него "главный труд", а именно то самое нашумевшее и оказавшее столь роковое влияние на мировую историю собрание заметок "Воля к власти". Но поскольку она хорошо знала, что брат никогда не питал иллюзий относительно ее интеллектуальных способностей и в письмах к друзьям всегда отзывался о ней весьма пренебрежительно, то она не пожалела средств, чтобы, по возможности, выкупить у прежних адресатов брата все его письма — что ей и удалось, за исключением писем к Францу Овербеку[1], наотрез отказавшемуся от подобной сделки. Из этих писем и из черновых набросков, найденных ею в записных книжках Ницше, она сфабриковала, опуская все нелестные для себя места, около тридцати новых писем, в которых ее брат уже высказывал ей свое полное доверие. Некогда Ницше писал о сестре: "Это одна из тех загадок, над которыми я много размышлял: как могло быть, что нас с ней связывают кровные узы". В опубликованной редакции Элизабет Фёрстер-Ницше данное рассуждение относится уже к матери. Сделав с писем "рукописные копии", подделыцица преспокойно уничтожила обличительные оригиналы. Поскольку поступить так же с рабочими тетрадями брата было невозможно — наряду с черновиками писем они содержали главным образом отрывочные записи, на которых еще предстояло сделать деньги, то неугодные ей места госпожа Фёрстер-Ницше или подтерла, или закапала чернильными кляксами, чтобы их невозможно было разобрать, но все же не настолько умело, чтобы у Карла Шлехты, сотрудника "Архива Ницше", занимавшегося подготовкой рукописей, не закрались подозрения. Опираясь на подобные мнимые заверения Ницше в своем безграничном доверии к сестре, Фёрстер-Ницше на протяжении десятилетий успешно отводила от себя — в случае необходимости и судебным порядком — все обвинения в своей некомпетентности в качестве хранительницы архива и литературной душеприказчицы брата. Пуская в ход личное обаяние, она умудрялась находить все новые финансовые источники для удовлетворения собственных жизненных запросов, а также для поддержания работы архива, который неизменно находился под ее строгим надзором: неугодные пассажи из записных книжек Ницше, не вписывающиеся в общую концепцию сестры, попросту удалялись. Та-

1. Франц Овербек (р. в 1837 г. в Санкт-Петербурге — умер в 1905 году в Базеле) — протестантский богослов, друг Ницше.

ким образом, под ее "чутким руководством" был создан не только "героический" миф о Ницше, но и легенда о преданной поборнице его посмертной славы. Через два года, после того как беззастенчивая фальсификаторша была с почетом и государственными почестями погребена, обман вскрылся: 7 августа 1937 года Карл Шлехта опубликовал научное расследование о подделке писем, год спустя вышел первый том исправленного издания писем с разоблачительными комментариями, но в то время никто этого всерьез не воспринял. Даже в середине пятидесятых годов, когда вышло в свет знаменитое трехтомное "неакадемическое" издание Ницше, подготовленное Карлом Шлехтой, на него за все эти разоблачения обрушился шквал поношений, и он должен был многократно оправдываться за то, что якобы незаслуженно очернил столь выдающуюся и всеми уважаемую женщину.

Хан ван Меегерен

Судебный процесс над Ханом ван Меегереном стал триумфом второразрядного художника над элитой экспертов и искусствоведов. Для самого обвиняемого при этом речь шла о жизни и смерти. После окончания Второй мировой войны созданные в Германии комиссии по реституции культурных ценностей занимались розыском картин, незаконно вывезенных из оккупированных стран. В коллекции бывшего рейхсмаршала Геринга была обнаружена картина "Христос и грешница", принадлежащая по всей видимости кисти Вермеера, но неизвестная до сих пор даже голландским специалистам. Картины Вермеера считались национальным культурным достоянием и продажа их за границу была запрещена. В случае нарушения этого закона любому голландцу грозило обвинение в коллаборационизме. А за это полагалась смертная казнь. Установить продавца картины было несложно, им оказался художник Хан ван Меегерен, весьма зажиточный человек, владелец нескольких домов, двух ночных клубов, довольно известный в кругах высшего света портретист, который в двадцатые годы не гнушался и китчевыми жанровыми зарисовками из жизни публичных домов. В мае 1945 года он был арестован и, оказавшись перед выбором — повешение или тюрьма, дал на следствии неожиданные показания: картина, по его словам, была написана вовсе не Вермеером, а им самим. Сотрудники уголовного розыска подняли его на смех, поскольку то, что он заявил на допросе в подтверждение своих слов, казалось совершенно немыслимым — будто бы он подделал все те девять картин, которые считались шедеврами голландской живописи: и не только "Благословение Иакова", "Омовение ног", "Тайную вечерю" и "Грешницу" Геринга, но и "Христа в Эммаусе", ту самую картину Вермеера, которая была признана высочайшим образцом золотого века голландской живописи. Единственным своим побудительным мотивом ван Меегерен назвал желание отомстить

критикам и искусствоведам за то, что те пренебрежительно заклеймили как кич его собственные работы, выставляемые под своим именем. На подготовку этого акта отмщения у него ушло целых шесть лет. В 1932 году он купил загородный дом во Франции и, укрывшись там от любопытных взглядов коллег, принялся за изучение живописной техники старых мастеров. Краски и эмульсии он изготавливал сам, излюбленный Вермеером ультрамарин готовил из ляпис-лазури, которую заказал в Лондоне и собственноручно растирал в ступке в порошок. Три года подряд экспериментировал он с маслами и смолами, грунтовкой и лаками, испробовал разные способы "состаривания" поверхности. Для тренировки написал четыре картины в стиле Терборха и Франса Хальса, пока не решился наконец приступить к своей грандиозной афере. Взяв за основу картину Караваджо "Христос в Эммаусе", которую вполне мог знать Вермеер, он создал собственную композицию, написав ее на подлинном холсте XVII века. Предприятие увенчалось огромным успехом. Хранившаяся якобы в частной итальянской коллекции, но преобретшая свой достоверный "старинный" вид в печи, картина была признана ведущими экспертами подлинным Вермеером, куплена фондом Рембранта за шестьсот пятьдесят тысяч гульденов и передана в дар Музею Бойманса в Роттердаме. Представление картины изумленной общественности стало кульминационным событием на выставке "Четыреста пятьдесят шедевров золотого века голландской живописи", организованной в 1938 году в рамках празднования юбилея правления королевы Вильгельмины. Критики-искусствоведы не скупились на восторженные похвалы в адрес неизвестного до сих пор великого творения: "По силе выражения это сопоставимо только с Рембрантом... Полотно излучает теплоту буквально физически... И то, что эта картина была случайно обнаружена, стало, с точки зрения истории искусств, важнейшим событием нашего века... Произведение раскрывает нам самые поразительные грани таланта Вермеера". Хан ван Меегерен мог быть вполне удовлетворен: разве не издевался над ним когда-то один критик за то, что он якобы не умеет рисовать ни голов, ни рук. А теперь тот же самый критик писал: "Как трогательно прекрасны эти руки, это же вершина художественного мастерства, такое совершенство доступно только великим!"

Когда защитник на процессе зачитывал эти строки, в зале стоял такой хохот, что зал долго не могли успокоить. Хан ван Меегерен выставил братию экспертов и критиков на всеобщее осмеяние и изобличил их в полной некомпетентности. Но поскольку они и дальше слепо и самовлюбленно продолжали настаивать на своих экспертизах, ван Меегерену пришлось нарисовать "при свиделях" еще одного "Вермеера", чтобы доказать свою виновность и тем самым спасти свою жизнь. В 1947 году его приговорили к году тюрьмы, но почти сразу после заключения под стражу он умер

от инфаркта. К тому времени спрос на его картины возрос настолько, что теперь подделывать стали уже их.

Любекские фрески

В 1951 году Любек широко отпраздновал семисотлетнюю годовщину своего знаменитого храма — церкви Святой Марии, которая считается самым ранним образцом кирпичной готики в Германии. Во время войны она сильно пострадала: при пожаре после воздушного налета союзнической авиации в ночь на 28 марта 1942 года почти полностью сгорела крыша и обломки обрушившихся башен повредили большую часть алтарного свода со знаменитыми готическими фресками. В преддверии грядущего юбилея было решено в рамках восстановительных работ отреставрировать также и настенную роспись храма, руководить заданием назначили опытного художника-реставратора, ни о каких вольных дописываниях лиц, рук, ног, контуров одежды не было, разумеется, и речи. Повреждения должны оставаться различимы — таково было скромное пожелание комитета по охране памятников культуры. Легко сказать, когда от огромных, превосходящих человеческий рост готических фигур двадцати одного святого после расчистки стен и снятия старой побелки не осталось практически ничего. Опытный реставратор, однако, и не думал отчаиваться, поскольку уже давно сотрудничал с художником Лотаром Мальскатом, который еще в 1937 году на реставрационных работах в Шлезвигском соборе блестяще доказал свои имитаторские способности. Тогда по заданию фирмы ему нужно было освободить от позднейших наслоений раннеготические фрески и восстановить их в первоначальном виде. После не совсем удачного удаления верхнего слоя обнаружилось, что от оригинальных фресок мало что осталось. Чтобы спасти репутацию фирмы и не потерять заказ, молодой сотрудник Мальскат вызвался заново нарисовать готические росписи. В "восстановленных" им фигурах он запечатлел членов своей семьи, друзей и даже киноактрису и композицию свою обрамил фризом из медальонов. То, что в медальоне был изображен индюк, которого во времена готики в Европе еще не знали, так как завезен он был испанцами из Америки только в XVI веке, хотя и обратило на себя внимание одного искусствоведа, но в 1940 году, в те охваченные нордическим духом годы, это было смело истолковано как еще одно подтверждение особых заслуг викингов, якобы уже тогда импортировавших в Германию индюков. Искусствовед в целом высоко отозвался об этой подделке, расценив ее как тактичную и добросовестную реставрацию, и признал, что готические фрески являются подлинной работой немецкого мастера, жившего примерно в восьмидесятые годы XIII века в районе города Шлезвиг. Раз подлог так на славу удался в Шлезвиге, почему бы не повторить его и в Любеке? Вооружившись двумя альбомами по искусству, Мальскат заново по новой побелке

нарисовал двадцать одну фигуру святых. Результат работы привел в восторг не только заказчиков. На юбилейные празднования приехал федеральный канцлер Аденауэр, тоже высоко отозвавшийся о непревзойденном мастерстве древних умельцев. Федеральная почта Германии выпустила в честь этого события специальную марку с изображением фрагментов фресок. Ликование, однако, очень быстро стихло, когда Мальскат 10 мая 1952 года самолично во всем признался и объявил, что все готические фигуры святых принадлежат его кисти. Сначала ему не хотели верить. До судебного процесса дело дошло только в августе 1954 года, длился он шестьдесят пять дней, и в ходе его обнаружились поразительные факты: подделка готических фресок в Шлезвигском соборе в 1937 году, сделанная по поручению его реставраторской фирмы, оказалась не единственной, поскольку после возвращения с фронта Мальскат значительно расширил сотрудничество с фирмой опытного реставратора. Восполняя непоправимую утрату ценнейших картин, бесследно пропавших во время войны, он "воссоздавал" все, что тогда было востребовано: в первую очередь Барлаха, Утрилло, Бекмана, Пехштейна, ну и, разумеется, особо популярных Шагала и Мунка. В период с 1945-го по 1951 год, работая не покладая рук, он создал более двух тысяч подобных подделок, перепродавая их через художественные галереи, пока наконец, не выдержав нескончаемого потока восторгов в адрес своего любекского шедевра, не признался в авторстве. 25 января 1955 года суд приговорил его к году и шести месяцам тюрьмы. На повторное восстановление алтарного свода церкви Святой Марии Томас Манн пожертвовал часть гонорара от опубликованного в 1954 году романа об авантюристе Феликсе Круле, но в 1957 году фигуры двадцати одного святого были просто смыты и на их месте остались голые серые стены.

Поддельные дневники Гитлера и Евы Браун

Вполне оправданное недоверие ко всякого рода официальным заявлениям, включая и их официальные опровержения, заставляет людей думать, что уцелевшие дневники диктаторов, серийных убийц и других маньяков раскроют им наконец неприкрытую правду... 8 апреля 1983 года известный историк и эксперт Хью Тревор-Ропер несколько опрометчиво подтверждает газете "Санди таймс" подлинность дневников Гитлера, неожиданно обнаруженных немецким журналом "Штерн", после чего владелец газеты Руперт Мёрдок предлагает "Штерну" три миллиона долларов за право публикации дневников в Америке и странах Содружества, а три недели спустя право это уже полностью обесценится. Медиаконцерну "Бертельсман" и его издательству "Грунер + Яр", издающему в частности и журнал "Штерн", мнимые дневники Гитлера обошлись в двадцать три миллиона марок, из которых подделыщик Конрад Куйау получил

предположительно пять миллионов, но обнаружить большую часть денег так и не удалось. Это был самый громкий скандал по разоблачению подделок из тех, которые когда-либо потрясали Германию. Расследования показали, что фальсификация оказалась возможна только благодаря невероятному легкомыслию и дилетантизму всех ее участников. Репортер журнала "Штерн" Герд Хайдеман был страстным охотником за нацистскими реликвиями и скупал все подряд. А Конрад Куйау был ловким изготовителем этих реликвий, обеспечивающим своих клиентов-коллекционеров всем, что они пожелают. Подобное удачное совпадение подготовило почву для неслыханного по размаху мошенничества. Изготовленные Куйау подделки дневников особым профессионализмом не отличались: они были полны многочисленных исторических погрешностей, как, например ссылки Гитлера на еще не принятые законы или упоминание событий, еще к тому времени не произошедших. Основным источником информации для Куйау служило издание "Речей и воззваний Гитлера", подготовленное историком Максом Домарусом, и все ошибки и неточности этого издания, хорошо известные каждому исследователю биографии Гитлера, были аккуратно повторены подельщиком в "Дневниках". Работа Куйау сводилась главным образом к переписыванию: всего за двадцать шесть месяцев ему удалось изготовить пятьдесят восемь тетрадей дневников. А вклад Хайдемана состоял в том, что он уверовал в подлинность документов, а также в том, что он сумел убедить в этом своих начальников в редакции журнала "Штерн". В письме от 17 марта 1983 года Хайдеман уведомлял генерального директора издательской группы о наличии еще и следующих рукописей: собственноручные мемуары Адольфа Гитлера "Моя жизнь и моя борьба во имя Германии", книга Гитлера о немецкой женщине, в которой он якобы подробно рассказывает о своих любовных связях, его план по окончательному решению еврейского вопроса с точными предписаниями Гиммлеру, что конкретно надлежит предпринять в отношении евреев (восемнадцать рукописных страниц), книга Гитлера о Фридрихе Великом, его книга о короле Баварии Людвиге II, его опера "Кузнец Виланд", его завещания... не говоря уже о трехстах акварелях и полотнах маслом самого Гитлера — вероятно, те самые, которые в еще не законченном виде, с непросохшей краской были потом конфискованы полицией в квартире и в антикварном магазине Куйау. То, что ни у кого, несмотря на столь богатый выбор "антиквариата", не возникло ни малейшего подозрения в его подлинности, можно объяснить разве что коллективным психозом. Заключения экспертов-криминалистов положили конец подлогу — однако слишком поздно. Репутация "Штерна" была изрядно подорвана, и финансовый урон оказался существенный. Из продолжавшегося недели и месяцы скандала победителем вышел только один — поддельщик Куйау, который

обошел буквально все ток-шоу, неутомимо живописуя свою историю, а потом, уже отбыв наказание, очень неплохо зарабатывал на своем имидже великого мистификатора, сумевшего обвести вокруг пальца такого медиа-магната.

Другим близким ему по духу конъюктурщиком был тиролец Луис Тренкер, актер, режиссер, писатель, однако часто не сам писавший свои книги и поэтому неоднократно вовлекаемый в судебные разбирательства. Связанная с его именем скандальная история о фальшивых дневниках возлюбленной Гитлера Евы Браун так и не была до конца раскрыта: достоверно известно только то, что рукопись дневников находилась у Тренкера и что он выдавал ее за подлинник. Сам он официально считался только посредником. Весной 1948 года "Дневник Евы Браун" вышел в парижском издательстве и одновременно был напечатан в венской газете ("Вельт ам абенд"), а с 3 сентября 1948 года началась его публикация из номера в номер в нюрнбергском еженедельном журнале "Вохенend", пока ее не прекратили решением суда по заявлению родителей покойной Евы Браун. Из этих публикаций стало очевидно, что личный вклад фальсификатора в создание данного документа был весьма незначительным: он просто заново переписал — местами дословно, местами в свободном пересказе, заменив только имена, — мемуарные записки графини Лариш-Валлерзее "Мое прошлое" (1913) о связи Мари Вечера с австрийским кронпринцем Рудольфом, которая, как известно, закончилась самоубийством обоих. Так в 1948 году читающей общественности довелось узнать, что Ева Браун будто бы носила кожаное нижнее белье — деталь, вероятно, поразившая фантазию послевоенных читателей гораздо сильнее, чем сообщение о том, что "он всегда носил ночные сорочки". Хотя дословные совпадения с записками графини были совершенно очевидны, Тренкеру по необъяснимым причинам удалось заручиться авторитетной поддержкой писателя Ганса Хабе, подтвердившего подлинность дневников, и потому Тренкер еще много лет продолжал безнаказанно заверять всех, что опубликовал документ всемирного исторического значения. Признать его самого автором этой фальсификации было бы посмертным комплиментом в его адрес, так как при жизни никто даже не подумал заподозрить его в столь высокоинтеллектуальных способностях.

Амадео Модильяни

К столетнему юбилею со дня рождения Амадео Модильяни (1884—1920) в его родном городе было решено выяснить наконец, что же скрывается за устойчивой легендой, что художник перед своим отъездом в Париж якобы утопил в канале Фоссо Реале несколько своих скульптурных работ с досады на то, что работы его не признавались. Принялись специальным экскаватором вычерпывать канал, но довольно долгое время результатов это не давало. Жители города с горячим сочувствием следили за хо-

дом операции, и среди них трое студентов: "Все мы ждали чуда, бредили Модильяни. И видя, как изо дня в день эта драга совершенно бесполезно роется в Фоссе Реале, мы решили помочь неудачливым кладоискателям. В саду одного приятеля нашли большой камень, полистали американский каталог Модильяни, выбрали одну скульптуру и за два дня с помощью молотка, долота и дрели извлекли из куска камня изваяние женской головки. Около полуночи 23 июля мы с двумя друзьями в качестве свидетелей поехали на место, где стояла землечерпалка, и бросили наше 'творение' в воду". Голова ("Моди 2") была найдена на следующий же день, это пробудило бурю восторгов и двух продолжателей. Портовый грузчик и бывший студент художественного училища затопили в канале еще две головы ("Моди 1 и 3"), которые тоже сразу были найдены. Ликование не знало границ. Была организована специальная выставка, напечатан подробнейший каталог и сорок тысяч посетителей приехали подивиться величайшим произведениям искусства. В первую очередь это стало триумфом для хранительницы музея Веры Дурбе, которая, по ее словам, "никогда не сомневалась в правдивости легенды о затонувших скульптурах". В сентябре, однако, студентам этот спектакль порядком поднадоел: они отправились в газету, во всем чистосердечно признались, и разразился колоссальный скандал. Директор музея продолжала с пафосом заверять: "Изваяния эти не только подлинны, но и поистине великолепны. С первого же мгновения, когда они возникли из вод канала, у меня не осталось и тени сомнения: головы эти сотворены гениальной рукой юного Модильяни". А на следующий день в специальном выпуске телепрограммы трое студентов наглядно продемонстрировали, как они смастерили своего Модильяни. Подделки двух других головок оказались даже засняты на видеопленку. И тут вдруг выяснилось, что никто всерьез и не верил, что эти уродливые головы могли принадлежать Модильяни. Известная компания по производству дрелей использовала потом в своей рекламе изображение головки "Моди 2", призывая: "Покупайте BLACK & DECKER и успех вам обеспечен". А одураченные эксперты уверяли, разумеется, что все это тайные происки пресловутой масонской ложи "Пропаганда – 2"[1] против коммунистического муниципалитета Ливорно.

"*Тайные записки Пушкина*"

По всей очевидности издательство "Айхборн"[2] всегда питало

1. Итальянская масонская ложа, функционировавшая до 1981 г. подпольно в качестве "теневого правительства", ее члены обвинялись в терроризме и связях с мафией. Крупный скандал, связанный с разоблачением деятельности ложи, приходится именно на начало 80-х гг. прошлого века.
2. В этом же франкфуртском издательстве вышла и данная "Энциклопедия фальсификаций".

большую склонность к мистификациям. Оно не только опубликовало разоблачительный роман "Сошествие с волшебной горы" (1997)[1], где автор под псевдонимом, не раскрытым до сих пор, проливает свет на литературную жизнь Германии, но и за пять лет до этого выпустило в свет "Тайные записки Пушкина", которые якобы удалось контрабандой вывести на Запад одному русскому эмигранту. К сожалению, самому Михаилу Армалинскому[2], значившемуся на обложке издателем книги, было далеко до элегантности стиля Пушкина, о котором он, по-видимому, имел очень приблизительное представление, так что никто на эту нелепую подделку не попался.

Биньямин Вилькомирский

Случай Биньямина Вилькомирского сложно объяснить привычными для подделок мотивами. Опубликованная в 1995 году под этим именем книга "Обрывки" производит впечатление подлинного автобиографического рассказа, словно обрывки кошмарного сна предстают перед читателем этапы биографии автора: как он ребенком попал в концентрационный лагерь Майданек, как сумел выйти оттуда живым и как после долгих странствий по польским и швейцарским сиротским домам был усыновлен швейцарской супружеской четой. Поскольку эти отрывочные воспоминания приписывались ребенку, это формально освобождало их от всякой исторической конкретики. С одной стороны, читатели и критики были глубоко потрясены теми ужасами, которые сохранила и донесла до них детская память и которые к тому же один к одному вписывались в сегодняшние представления о концентрационных лагерях. С другой стороны, уже сам факт, что рассказ велся от лица живого свидетеля тех событий, перевешивал все возникшие поначалу сомнения в правдоподобии изображаемого. Переведенная на двенадцать языков книга принесла писателю Вилькомирскому огромную известность; о нем снимались документальные фильмы, его приглашали с докладами на международные конгрессы. И только в 1998 году, когда книга уже массовым тиражом была переиздана в Германии, швейцарский журналист Даниэль Ганцфрид, проведя тщательное расследование, доказал, что такого ребенка по имени Биньямин Вилькомирский никогда не существовало: его воспоминания о жестокой борьбе за жизнь в концентрационном лагере Майданек были выдуманы писателем Бруно Дёссеккером, родившимся в 1941 году, в тот год, когда мнимого Биньямина якобы депортировали в концлагерь. Нетрудно было бы

1. Прототипом одного из персонажей этого романа является Вернер Фульд, автор "Энциклопедии фальсификаций".
2. Михаил Армалинский (р. 1947; наст. фамилия — Пельцман) — поэт и прозаик, эмигрировавший в 1977 г. в США; автор эротических книг.

и раньше установить, что Майданек в то время функционировал как лагерь для советских военнопленных и потому отправить туда ребенка не могли. В действительности мальчик Вилькомирский, он же Дёссеккер, вообще никогда не был в концлагере. В результате расследования, проведенного Ганцфридом, выяснилось следующее: 12 февраля 1941 года в кантоне Берн у некоей Иветты Грожан родился внебрачный сын, которого назвали Бруно и из-за бедственного положения матери временно определили в детский дом, где в 1945 году было выдано разрешение на его усыновление. Бездетная супружеская пара, врачи Дёссеккер из Цюриха, взяла ребенка к себе на воспитание и еще до его поступления в школу поменяли фамилию Грожан на Дёссеккер, чтобы избавить мальчика от неприятных расспросов одноклассников. В 1957 году усыновление было закреплено решением суда. Так что детство мнимого Биньямина Вилькомирского прошло в условиях вполне благоустроенного швейцарского быта, школу он окончил в Цюрихе, позднее стал музыкантом и мастером по изготовлению музыкальных инструментов. Будучи приемным сыном супружеской четы Дёссеккер, он стал законным наследником не только своей кровной матери, скончавшейся в 1981 году, но и своих приемных родителей, умерших в 1985-м. И вот этот весьма обеспеченный человек, успешный музыкант-кларнетист и мастер музыкальных инструментов, неожиданно в 1995 году меняет свое "я" и свою биографию, выдавая себя теперь жертвой концлагеря. Все попытки выяснить подробности его настоящей жизни им решительно пресекаются. Его издательство легковерно полагается на предоставленные им подложные сведения и не считает необходимым, несмотря на существующие подозрения в подлинности "воспоминаний", а главное, по причине огромного успеха книги, проводить собственные расследования, которые при нежелательном исходе могли бы негативно сказаться на издательском обороте. Случай этот до сих остается совершенно беспрецедентным в истории фальсификаций: никогда еще ни один писатель не приписывал умышленно ужасы концентрационного лагеря своему прошлому, никто до сих пор не осмеливался выдумывать подробности той страшной реальности, фрагментарно известной нам по свидетельствам очевидцев, чтобы донести до сегодняшнего читателя всю страшную правду о Холокосте. Описания страданий заключенных предстают в книге Дёссеккера как бессвязный набор сцен из какого-нибудь фильма ужасов, снятого на этот раз на фоне лагерных стен — настолько все надуманно и шаблонно. Ни сам писатель ни его в общем-то серьезное издательство "Юдишер ферлаг"[1] не были готовы и после разоблачения подделки

1. "Юдишер ферлаг" (букв. "Еврейское издательство") принадлежит с 1990 г. издательской группе, возглавляемой одним из ведущих немецких издательств "Зуркамп".

увидеть в публикации книги что-то предосудительное или аморальное: ведь не с целью наживы обратился Бруно Дёссеккер к фальсификации и, вероятно, не из честолюбивых побуждений, что делает этот случай еще более уникальным. Объяснение данному феномену лежит, скорее всего, в сфере психологии: человек, достигший жизненного благополучия просто благодаря счастливому случаю, каким стало его усыновление, ищет обоснование этому незаслуженному везению и изобретает себе в оправдание страшное детство. Предвидеть, что его вымыслу будет уготован еще и литературный успех, автор не мог. Но успех превратил его в заложника своего поддельного "я". Вина за пугающее принижение темы Холокоста и низведение ее в разряд расхожих беллетристических сюжетов лежит помимо автора и на его чересчур легковерных читателях, полагавших, что с помощью этой книги они смогут постичь то, что постичь невозможно.

Онорио Бустос Домек
Honorio Bustos Domecq
Псевдоним аргентинских писателей Хорхе Луиса Борхеса [1899–1986] и Адольфо Бьоя Касареса [1914–1999].

Под этим псевдонимом опубликованы сборник детективных рассказов *Шесть загадок для дона Исидро Пароди* [*Seis problemas para don Isidro Parodi*, 1942], *Две памятные фантазии* [*Dos fantasías memorables*, 1946], сборники *Хроники Бустоса Домека* [*Crónicas de Bustos Domecq*, 1967] и *Новые рассказы Бустоса Домека* [*Nuevos cuentos de Bustos Domecq*, 1977]. *В четыре руки* они создавали книжные серии, антологии, переводы, эссе.
Публикуемый перевод выполнен по изданию *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*. [Buenos Aires: Ediciones Librería La Ciudad, 1977].

Ханс Магнус Энценсбергер
Hans Magnus Enzensberger
[р. 1929]. Немецкий поэт, эссеист, прозаик, переводчик, издатель. Лауреат многих немецких и международных литературных премий, а также датской премии Зоннинга за вклад в европейскую цивилизацию [2010].

Автор сборников стихов *Мавзолей. 37 баллад из истории прогресса* [*Mausoleum. Siebenunddreißig Balladen aus der Geschichte des Fortschritts*, 1975], *История облаков. 99 медитаций* [*Die Geschichte der Wolken. 99 Meditationen*, 2003] и др., а также книг эссе, пьесы *Допрос в Гаване* [*Das Verhör von Habana*, 1970], романа *Короткое лето анархии* [*Der kurze Sommer der Anarchie*, 1972], книги *Хаммерштейн, или Своеволие. Немецкая история* [*Hammerstein oder der Eigensinn. Eine deutsche Geschichte*, 2008] и др. В *ИЛ* напечатаны стихи Х. М. Энценсбергера [1960, № 10; 2003, № 9; 2004, № 11], эссе [1994, № 9; 1995, № 6; 1997, № 9], пьесы *Племянник Вольтера* [1998, № 7] и *Долой Гёте! Объяснение в любви* [2009, № 8], интервью и стихи [2010, № 9].
Публикуемый текст написан специально для этого номера.

Бора Чосич
Бора Ћосић
[р. 1932]. Сербский и хорватский писатель, прозаик, эссеист, в настоящее время проживает в Берлине. Лауреат премий журнала *НИН* [1969], Стефана Гейма [2001], *Альбатрос* фонда Гюнтера Грасса [2008] и др.

Автор цикла "семейных" романов *Роль моей семьи в мировой революции* [*Улога моје породице у светској револуцији*, 1967; рус. перев. 2000], *За что боролись* [*Зашто смо се борили*, 1972; рус. перев. 2000], *Загребский анализ* [*Загребачка анализа*,1991], а также повести *Таможенная декларация* [*Царинска декларација*, 2000], ряда философско-сатирических эссе и др. В *ИЛ* были напечатаны фрагменты книги *Наставники* [2004, № 3 и 2006, № 10].
Публикуемые фрагменты взяты из книги *Записная книжка Музиля. Новая версия* [*Musilov notes. Jedan tršanski roman*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1989].

Каре Сантос
Care Santos
Испанская журналистка и писательница. Лауреат премии имени Аны Марии Матуте [1998], молодежной

Автор романов *Танго распутника* [*El tango del perdedor*, 1997], *Вороньe над пшеничным полем* [*Trigal con cuervos*, 1999], *Хозяин теней* [*El dueño de las sombras*, 2006], *Смерть Венеры* [*La muerte de Venus*, 2007], *Закрытые комнаты* [*Habitaciones cerradas*, 2011] и др., сборников рассказов *Лимонные рассказы* [*Cuentos cítricos*, 1995], *Достоверные свидетель-*

премии *Атенео* [Севилья, 1999], премий *Гран Ангулар* [2000, 2004], *Эдебе* [2003] и др.

ства [*Ciertos testimonios*, 1999], *Одинокие* [*Solos*, 2000], *Те, кто просят* [*Los que ruegen*, 2009] и др., многих книг для детей и подростков.
Рассказы *El silencio y Juliana*, *Irene de vuelta* и *Lúa* взяты из сборника *Посягая на авторство* [*Matar al padre*. Sevilla: Algaida, 2004].

Джакомо Леопарди
Giacomo Leopardi
[1798–1837]. Итальянский поэт и мыслитель.

Автор сборника *Песни* [*Canti*, 1831], сатирической поэмы *Паралипомены Батрахомиомахии* [*Paralipomeni della Batracomiomachia*, 1842], *Нравственных очерков* [*Operette morali*, 1827; рус. перев. 2000] и *Дневника размышлений* [*Zibaldone*, 1900, посмертно; рус. перев. 2000]. На русском языке также выходили сборники *Лирика* [1967], *Избранные произведения* [1989], *Поэмы* [2001].
Оды переводились по книге *Итальянская литература. Книга 52. Джакомо Леопарди. Произведения. Том 1.* [*La letteratura italiana. Volume 52. Giacomo Leopardi. Opere*. Tomo 1. Milano, Napoli: Riccardo Ricciardi Editore, 1956].

Иржи Кратохвил
Jiří Kratochvil
[р. 1940]. Чешский писатель. Лауреат премий Тома Стоппарда [1991], Эгона Гостовского [1995], Карела Чапека [1998; премия ПЕН-клуба], Ярослава Сейферта [1999], премии города Брно и др.

Автор романов *Посреди ночи пение* [*Uprostřed noci zpěv*, 1992], *Авион* [*Avion*, 1995], *Бессмертная история* [*Nesmrtelný příběh*, 1997], *Ночное танго* [*Noční tango*, 1999], *Печальный Бог* [*Truchlivý Bůh*, 2000], *Ложись, бестия!* [*Lehni, bestie!* 2002], *Актер* [*Herec*, 2006], *Обещание* [*Slib*, 2009], *Доброй ночи, сладких снов!* [*Dobrou noc, sladki sny*, 2012] и др., сборников рассказов *Брненские рассказы* [*Brněnské povídky*, 2007] и *Облава* [*Kruhová leč*, 2011].
Рассказ взят из сборника *Brněnské povídky* [Brno: Druhé město, 2007].

Елена Владимировна Халтрин-Халтурина
Литературовед, кандидат филологических наук, доктор философии [PhD in English, USA], старший научный сотрудник ИМЛИ РАН, ученый секретарь редколлегии серии *Литературные памятники*.

Автор многих работ по истории англоязычных литератур и сравнительному литературоведению, в том числе книги *Поэтика "озарений" в литературе английского романтизма: Романтические суждения о воображении и художественная практика* [М.: Наука, 2009]. В *ИЛ* опубликована ее статья *Уильям Вордсворд: современник Джонсона, Байрона, Кэрролла* [2011, № 3].

Евгения Викторовна Шатько
Аспирантка Института славяноведения РАН,

Автор статей о творчестве М. Павича: *Образы Кирилла и Мефодия в романе М. Павича "Хазарский словарь"* [Славянский альманах, 2011], *Параисторические мотивы в прозе М. Павича* [*Славяноведение*, 2013, № 3]. В *ИЛ* публикуется впервые.

младший научный сотрудник Института славяноведения РАН.

Уильям Бойд
William Boyd
[р. 1952]. Британский прозаик и сценарист. Кавалер ордена Британской империи. Лауреат премий Уайтбреда, Моэма и др.

Автор романов *Хороший человек в Африке* [*A Good Man in Africa*, 1981], *Война мороженого* [*An Ice Cream War*, 1982], *Новые признания* [*The New Confessions*, 1987], *Браззавиль-бич* [*Brazzaville Beach*, 1990; рус. перев. 2002], *Грустный день* [*The Blue Afternoon*, 1994], *Броненосец* [*Armadillo*, 1998; рус. перев. 2003], *Нутро любого человека* [*Any Human Heart*, 2002; рус. перев. 2005], *Неугомонная* [*Restless*, 2006; рус. перев. 2009], *Обычные грозы* [*Ordinary Thunderstorms*, 2009], *В ожидании восхода* [*Waiting For Sunrise*, 2011].
"Документальная" повесть публикуется по изданию *Нат Тейт (1928–1960) – американский художник* [*Nat Tate: an American Artist. 1928–1960*. Bloomsbury, 1998].

Эрик Хэбборн
Eric Hebborn
[1934–1996]. Английский художник, скульптор, реставратор.

Автор двух книг *Автобиография фальсификатора* [*Drawn to Trouble: The Forging of An Artist*, 1991] и *Настольная книга поддельщика* [*Il Manuale del Falsario*, 1995].
Публикуемые отрывки взяты из книги *Drawn to Trouble: The Forging of An Artist* [Edinburgh: Mainstream, 1991].

Алексей Кириллович Симонов
[р. 1939]. Писатель, переводчик, кинорежиссер, правозащитник. Президент Фонда защиты гласности. Лауреат нескольких фестивалей телевизионных фильмов.

С 1958 г. печатается в различных газетах и журналах. Переводил произведения И. Шоу, А. Миллера, Дж. К. Оутс, Ю. О'Нила, африканских и индонезийских поэтов и др.

Лариса Николаевна Васильева
Переводчик с английского и венгерского языков. Обладатель Ордена почетного серебряного креста Венгерской Республики.

В ее переводе издавались произведения Т. Вулфа, М. Голда, В. Морикони, Ф. Каринти, Ш. Каняди, К. Сакони, Я. Пилински, И. Сабо, Б. Булчу, И. Шаркади, А. Йокаи и др. Неоднократно публиковалась в *ИЛ*.

Алексей Васильевич Михеев
[р. 1953]. Кандидат филологических наук. Лауреат премий *Человек книги* [2004], имени А. М. Зверева [2010], журнала *Октябрь* [2010].

В его переводе с польского напечатана пьеса С. Мрожека *Портной* [*Суфлер*, 1995, № 4] и повесть Г. Херлинга-Грудзинского *Белая ночь любви* [*ИЛ*, 2000, № 8]. В *ИЛ* также неоднократно публиковались его статьи. Постоянный ведущий рубрики *Информация к размышлению.*

Наталия Геннадиевна Васильева
Переводчик с венгерского и немецкого языков. Лауреат премии *Иностранная литература* [2009].

В ее переводе с венгерского публиковались новеллы М. Бабича, Й. Е. Тершанского, с немецкого — новеллы Э. Кестнера, А. Мушга, *Сказка о Рейне и мельнике Бегколёсе* К. Брентано и др. В *ИЛ* напечатаны ее переводы рассказов Р. Леттау, Х. Блуменберга, К. И. Тиса [1994, № 9], Г. Фрайтага [2002, № 7], эссе Г. Гессе [2004, № 10], пьесы Х. М. Энценсбергера *Долой Гёте! Объяснение в любви* [2009, № 8], стихов Х. М. Энценсбергера [2010, № 9] и обзорные статьи, представляющие мюнхенский литературный журнал *Акценты* и австрийский журнал *Манускрипты.*

Вернер Фульд
Werner Fuld
[р. 1947]. Немецкий писатель и литературный критик.

Автор литературных биографий *Вальтер Беньямин. Между стульями* [*Walter Benjamin. Zwischen den Stühlen. Eine Biographie*, 1979], *Проклятие Паганини. История одной легенды* [*Paganinis Fluch. Die Geschichte einer Legende*, 2001]; сборников курьезных историй *Когда Кафка еще любил женщин. Неправдивые истории о жизни, любви и искусстве* [*Als Kafka noch die Frauen liebte. Unwahre Anekdoten über das Leben, die Liebe und die Kunst*, 1994], *Когда Рильке еще танцевал польку. Новые неправдивые истории о жизни, любви и искусстве* [*Als Rilke noch die Polka tanzte. Neue unwahre Anekdoten über das Leben, die Liebe und die Kunst*, 1995], а также нескольких энциклопедий: *Энциклопедия последних слов. Последние напутствия известных людей от Конрада Аденауэра до Эмилиано Сапаты* [*Lexikon der letzten Worte. Letzte Botschaften berühmter Männer und Frauen von Konrad Adenauer bis Emiliano Zapata*, 2001], *Энциклопедия чудес* [*Das Lexikon der Wunder*, 2003], *Книга запрещенных книг. Всеобщая история преследуемых и гонимых от античности до наших дней* [*Das Buch der verbotenen Bücher. Universalgeschichte des Verfolgten und Verfemten von der Antike bis heute*, 2012].
Публикуемые главы взяты из книги *Энциклопедия фальсификаций. Подделки, выдумки и заговоры в искусстве, истории, науке и литературе* [*Das Lexikon der Fälschungen. Fälschungen, Lügen und Verschwörungen aus Kunst, Historie, Wissenschaft und Literatur.* Frankfurt am Main: Eichborn Verlag, 1999].

Александр Израилевич Казачков
[р. 1954]. Переводчик с испанского.

В его переводах выходили произведения М. Пуига, Х. Л. Борхеса и А. Б. Касареса. В *ИЛ* опубликован его перевод романов М. Пуига *Крашеные губки* [2004, № 2] и *Падает тропическая ночь* [2010, № 10], книги А. Монтерросо *Черная Овца и другие басни* [2007, № 7], фрагментов книги Х. Бенета *Тринадцать басен с половиной и басня четырнадцатая* [2009, № 12] и рассказа Г. Ньельсена *Марвин* [2010, № 10].

Василий Николаевич Соколов
[р. 1946]. Литературовед, журналист, переводчик с сербского.

В его переводе опубликованы романы Б. Чосича *Роль семьи в мировой революции* и *За что боролись*, М. Капора *Подходящий день для смерти*. В *ИЛ* в его переводе напечатаны фрагменты книги Б. Чосича *Наставники* [2004, № 3; 2006, № 10], повесть М. Капора *Зеленое сукно Монтенегро* [2007, № 9], рассказ Р. Братича *Ты куда, Моисей?* [2012, № 4] и др.

Татьяна Александровна Ильинская
Переводчик с испанского.

В ее переводе выходили *Письма отшельника* Г. А. Беккера, философская проза М. де Унамуно. В *ИЛ* опубликован ее перевод главы из книги О. Паса *Сыны праха* [2003, № 5] и рассказы А. Риверы и А. Неумана [2010, № 10].

Татьяна Юрьевна Стамова
Поэт, переводчик с английского и итальянского языков.

Автор двух стихотворных сборников *Профиль в небе* и *Ягоды снов* [1996], стихов и прозы для детей. Переводила стихи Э. Дикинсон, Дж. Чосера, Дж. М. Хопкинса, Дж. Мильтона, Дж. Леопарди и др.
В *ИЛ* в ее переводе опубликованы фрагменты поэмы У. Водсворта *Прелюдия, или Становление сознания поэта* [2011, № 3].

Валерий Михайлович Кислов
[р. 1963]. Переводчик с французского, поэт, прозаик, эссеист.

Автор многих статей о литературе и художественном переводе. В его переводе издавались произведения Б. Виана, Р. Кено, Ж. Перека, С. Гензбура. В *ИЛ* опубликован его перевод романов Р. Кено *С ними по-хорошему нельзя* [1997, № 4] и Л. Бассмана *Орлы смердят* [2012, № 11], эссе Ж. Перека *Думать / Классифицировать* [2012, № 5], а также статья *Потенциальный перевод* [2009, № 2].

Александр Николаевич Эстис
[р. 1986]. Филолог, литератор, художник. Преподает средневековую немецкую литературу и историческую лингвистику в Гамбургском и Женевском университетах. Лауреат многих конкурсов изобразительного искусства.

Автор книги *Очерки по изучению языка и анатомии ангелов* [*Studien zur Sprache und Anatomie der Engel*, 2010], а также пьес, рассказов, научных, эссеистических публикаций, печатавшихся в немецкой периодике.

Нина Михайловна Шульгина
Переводчик, критик, лауреат словацкой премии имени О. П. Гвездослава [1984], литературной премии *ИЛ* [1987] и премии *ИЛлюминатор* [2006], обладатель Памятной медали Союза словацких писателей [2006].

В ее переводе издавались многие произведения чешских и словацких писателей, в том числе В. Шикулы, Р. Слободы, П. Яроша, Д. Митаны, Л. Фелдека, И. Климы, М. Кундеры [в частности, Собрание сочинений в 4-х тт., 2012], М. Вивега и др. Опубликована также книга И. Лангера *Девять врат. Хасидские таинства* [2011]. В *ИЛ* в ее переводе были напечатаны романы М. Кундеры *Шутка* [1990, № 9, 10], *Невыносимая легкость бытия* [1992, № 5, 6], *Бессмертие* [1994, № 10], глава из его романа *Жизнь не здесь* [2007, № 10] и эссе *Мой Яначек* [2009, № 12], романы М. Вивега *Лучшие годы — псу под хвост* [1997, № 4], *Летописцы отцовской любви* [2000, № 6], *Игра на вылет* [2007, № 1], *Ангелы на каждый день* [2011, № 2].

Ольга Александровна Варшавер
Переводчик с английского.

В ее переводе выходили англоязычная проза [П. Теру, Н. Мейлер, Ш. Джексон, Б. Плейн, А. Кристи, А. Конан-Дойл, Дж. Троппер, Н. Краусс, Р. Конквест, Дж. Мильтон и др.], драматургия [Т. Стоппард, А. Мердок, Н. Лабьют и др.], а также детская литература [Э. Фарджон, Л. Ф. Баум, К. Ди Камилло, Д. Амонд, Ф. Б. Керр, Э. Б. Де Тревиньо, Т. Унгерер, Г. Д. Шмидт, Р. Уэллс и др.]. Неоднократно публиковалась в *ИЛ*.

Михаил Александрович Загот
[р. 1946]. Переводчик с английского, доцент факультета переводческого мастерства Московского государственного лингвистического университета, член Союза писателей России и Союза переводчиков России.

Автор англо-русского словаря библеизмов *Ищите и найдете*, сборника поэзии *Человек за фортепьяно*. В его переводе выходили книги Л. Хартли, У. Коллинза, К. Воннегута, Э. Фостера, А. Кристи, Д. Фрэнсиса и др. В *ИЛ* были опубликованы фрагменты путевых дневников *Почетный белый* [1979, № 5] и роман *Учителю - с любовью* [1985, № 2-3] Э. Р. Брейтуэйта, рассказ С. Фицджеральда *Как финансировали Финнегана* [1980, № 2].

В № 1 за 2013 год был ошибочно указан неверный копирайт к рассказу Г. Кляйна "Будущее". Редакция приносит свои извинения. Правильный копирайт такой:
© 2010 by Rowohlt Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg.

RINET
Internet Service Provider

Интернет в квартиры и офисы

- Надежная связь и высокая скорость доступа — волоконно-оптический канал 1 Гбит/с в каждый дом
- Квалифицированное и оперативное обслуживание
- 15-летний опыт работы RiNet — гарантия качества и стабильности сервиса

Москва, 1-й Хвостов пер., д.11А

981-45-71

www.rinet.net

В оформлении обложки использован фрагмент картины испанского художника Сальвадора Дали [1904–1989] *Лицо Мэй Уэст (сюрреалистическая комната)* [1934–1935].

Художественное оформление и макет Андрей Бондаренко. Дмитрий Черногаев.

Старший корректор Анна Михлина.
Компьютерный набор Евгения Ушакова. Надежда Родина.
Компьютерная верстка Вячеслав Домогацких.

Главный бухгалтер Татьяна Чистякова.
Коммерческий директор Мария Макарова.

Адрес редакции: 119017, Москва, Пятницкая ул., 41 (м. "Третьяковская", "Новокузнецкая");
телефон 953-51-47; факс 953-50-61.
e-mail inolit@rinet.ru

Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи.
Индекс 72261 — на год, 70394 — полугодие.
Льготная подписка оформляется в редакции (понедельник, вторник, среда, четверг с 12.00 до 17.30).

Купить журнал можно:
в редакции;
в киоске "Новой газеты" (Страстной бульвар, д. 4);
в книжной лавке ВГБИЛ им. М. И. Рудомино (Николоямская ул., д. 1);
в книжном магазине "У Максима" (МГУ им. М. В. Ломоносова, 1-й Гуманитарный корпус; м. Университет);
в книжном магазине "Русское зарубежье" (Нижняя Радищевская ул., д. 2; м. Таганская-кольцевая);
в книжном магазине "Фаланстер" (Малый Гнездниковский переулок, д. 12/27, стр.2–3);
в книжном магазине "dodo-space" (Таганская ул., д. 31/22).

Официальный сайт журнала:
http://www.inostranka.ru
Наш блог:
http://obzor-inolit.livejournal.com

Журнал выходит один раз в месяц.

Оригинал-макет номера подготовлен в редакции.

Регистрационное свидетельство № 066632 выдано 23.08.1999 г. ГК РФ по печати

Подписано в печать 19.03.2013
Формат 70x108 1/16.
Печать офсетная.
Бумага газетная.
Усл. печ. л. 25,20.
Уч.-изд. л. 24.
Заказ № 2210.
Тираж 5000 экз.

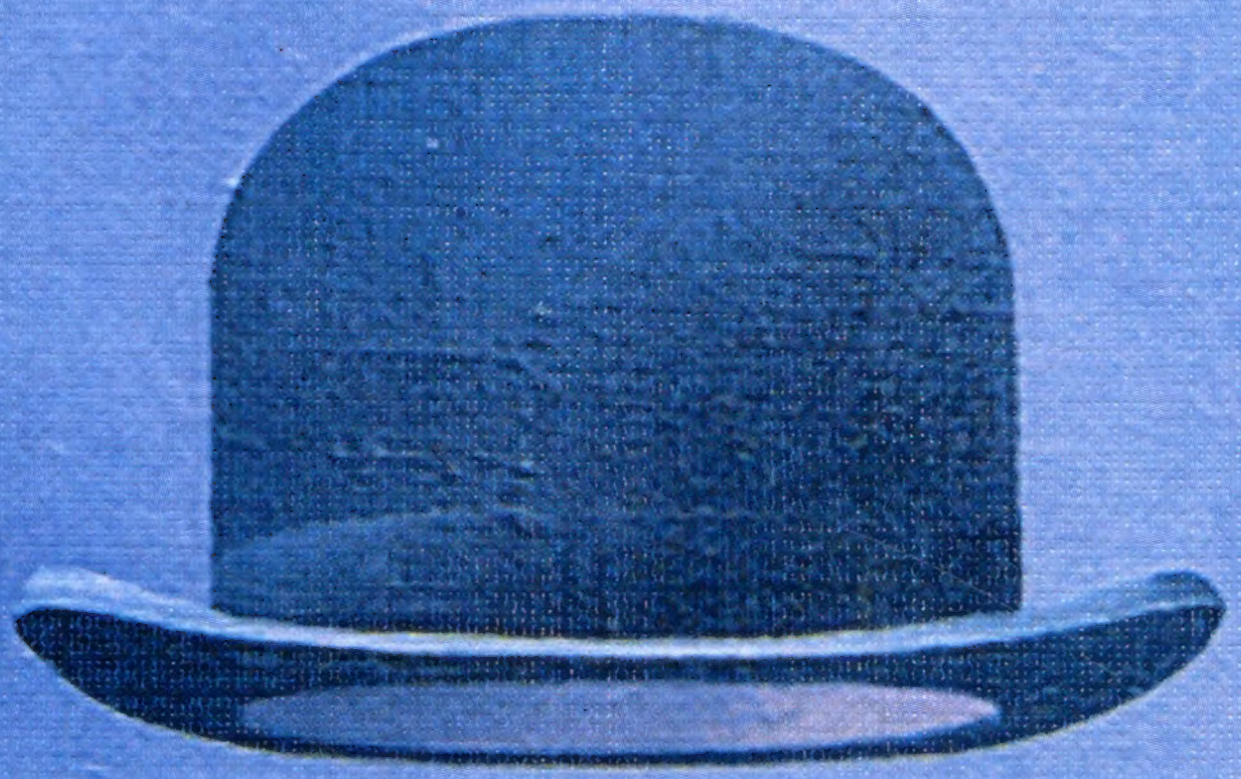
Отпечатано в ОАО "Можайский полиграфический комбинат".
143200, г. Можайск, ул. Мира, 93.
www.oaompk.ru, www.oao.мпк.рф
Тел.: (495) 745-84-28; (49638) 20-685.

Присланные рукописи не возвращаются и не рецензируются.

[5] 2013

“ТРОЙНОЙ АГЕНТ” — ЖУРНАЛИСТСКОЕ РАССЛЕДОВАНИЕ ДЖОБИ УОРРИКА / РАССКАЗЫ МАРИАННЫ ГРУБЕР, МАГДАЛЕНЫ ТУЛЛИ И ВОСПОМИНАНИЯ ДИОНИСИО ГАРСИА САПИКО В РУБРИКЕ “ОНИ ДОЛЖНЫ ВЫЖИТЬ?” / ЛИТЕРАТУРНЫЙ ГИД “ПРЕРАФАЭЛИТЫ: МОЗАИКА ЖАНРОВ” / КШИШТОФ КОНКОЛЕВСКИЙ В РУБРИКЕ “FICTION ИЛИ NON-FICTION?” / НОБЕЛЕВСКАЯ ЛЕКЦИЯ МО ЯНЯ

ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА



Узнай завтрашних классиков!

Подписка во всех отделениях связи России,
подписной индекс 70394

Адрес редакции журнала "Иностранная литература" :
г. Москва, ул. Пятницкая, д. 41

ISSN 0130-6545 "ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА", 2013, №4, 1-288

ISSN 0130-6545 13004
9 770130 654770

ИНДЕКС 70394